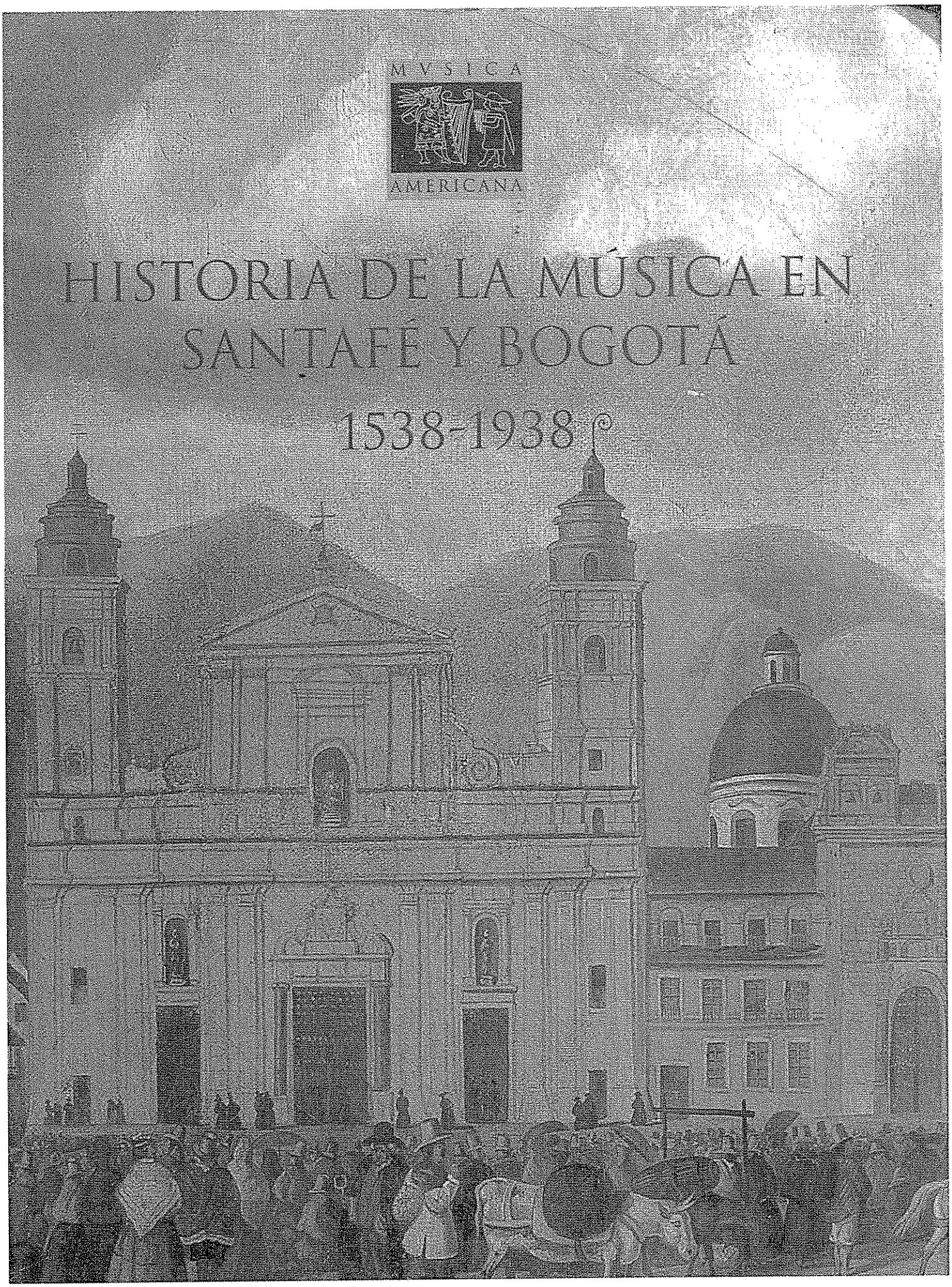
MVSICA

AMERICANA

HISTORIA DE LA MÚSICA EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ

1538-1938



HISTORIA DE LA MÚSICA EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ

1538-1938

2000

EGBERTO BERMÚDEZ

HISTORIA DE LA MÚSICA EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ

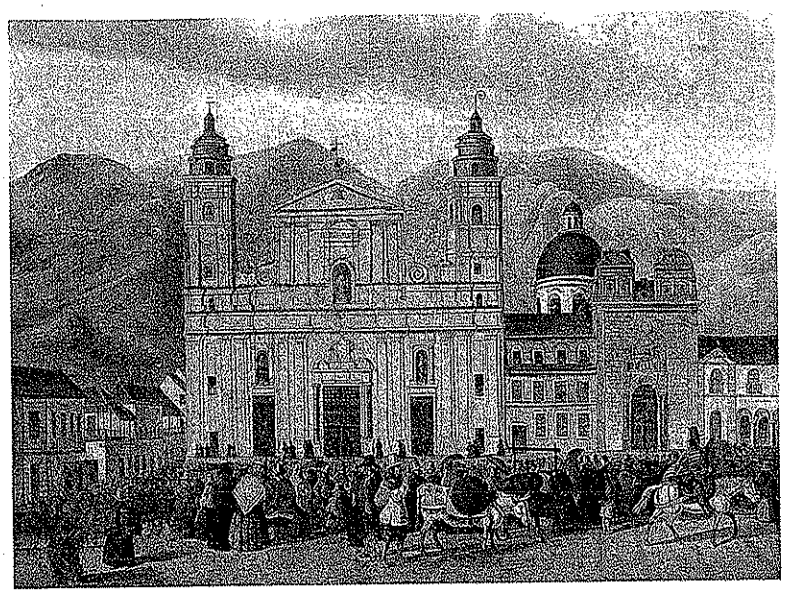
1538-1938

CON LA PARTICIPACIÓN DE
ELLIE ANNE DUQUE

FOTOGRAFÍA
JORGE E. GAMBOA T.

MVSICA
AMERICANA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
DIVISION DE BIBLIOTECAS
ADQUISICIONES
FECHA: 03 ... 2005
FORMA DE ADQ: COMPRA
PROVEEDOR: FVNDACION DE MVSICA COLOMBIA
ORDEN: 010/2001
PRECIO: $58.800= (INCLUYE 2 CDs)
UBICACION: B. CONSERVATORIO
INVENTARIO:
SYS: 483493



Portada:
PLAZA MAYOR DE BOGOTÁ,
Atribuído a Francisco Castillo y Escallón,
s. XIX (c. 1840?)
Óleo sobre tela, 56 x 67 cm.
Casa Museo del 20 de Julio de 1810, Reg. 62

HISTORIA DE LA MÚSICA
EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ
1538-1938
© 2000 FVNDACION DE MVSICA

Dirección editorial
FVNDACION DE MVSICA
JUAN LUIS RESTREPO V.

Diseño y armada
JUAN LUIS RESTREPO V.
HYPNOSIS GRÁFICA LTDA.

Investigación y textos
EGBERTO BERMÚDEZ C.
Profesor Titular Universidad Nacional de Colombia
ELLIE ANNE DUQUE H.
Profesora Titular Universidad Nacional de Colombia

Fotografía
JORGE E. GAMBOA T.

Fotomecánica
ELOGRAF LTDA.

Impresión
PANAMERICANA FORMAS
E IMPRESOS

Con el apoyo de la
ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ, D.C.

Primera edición, octubre 2000

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total
o parcial sin la autorización expresa de la FVNDACION DE MVSICA

ISBN 958-95698-5-4

HISTORIA DE LA MÚSICA
EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ
1538-1938 CD 1/CD2
© & ® 2000 FVNDACION DE MVSICA

Investigación y dirección musical
EGBERTO BERMÚDEZ C.
ELLIE ANNE DUQUE H.

Toma de sonido y ecualización
JEAN CHOPIN THERMES

Mezcla
JEAN CHOPIN THERMES
JUAN LUIS RESTREPO V.

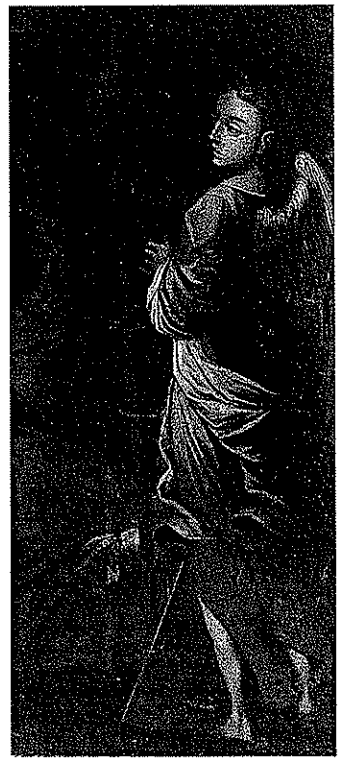
Edición musical y montaje
JUAN LUIS RESTREPO V.

Producción
FVNDACIÓN DE MVSICA

Con el apoyo de la
ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ, D.C.

Reservados todos los derechos del productor fonográfico. Prohibidas la reproducción total o parcial, la ejecución pública con fines de lucro y la radiodifusión sin la autorización expresa de la FVNDACION DE MVSICA. CD1:23 y CD2:8 bajo licencia de BLEMF (Bloomington Early Music Festival) © 1998.

DM-MA-HCOL004/1/2-CD00



Contenido

Presentación 9

Introducción 10

La música en la Iglesia 17
- la música en la catedral 20
- colegios 39
- conventos 40
- congregaciones y ermitas 44
- reducciones y pueblos de indios 44

Música doméstica, bailes y canciones 47
- bailes 52
- la canción 60

La música en calles y plazas 67
- música cívica y militar 67
- festejos públicos 74

Espectáculos musicales 85
- la música en el teatro 85
- conciertos 99
- entretenimiento, industria discográfica y radiodifusión 115

El estudio de la música 125
- instituciones musicales (por Ellie Anne Duque) 125
- ediciones musicales 149
- análisis, crítica y periodismo musical 151
- teoría y notación musical 154
- historia, sociología y etnografía de la música 157
- música en las publicaciones periódicas (por Ellie Anne Duque) 159

Músicos 167

Instrumentos musicales 183

Bibliografía 204

Índice onomástico 209

Contenido discos 210
- textos de las canciones 212

Agradecimientos

Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.
Instituto Distrital de Cultura y Turismo
Instituto Alexander von Humboldt
Orquesta Filarmónica de Bogotá
Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura
Monasterio de Santa Clara
Museo Nacional de Colombia
Banco de la República
Casa Museo del 20 de julio de 1810
Fondo Cultural Cafetero
Museo de Santa Clara
Quinta de Bolívar
Bloomington Early Music Festival
Latin American Music Center - Indiana University
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Arquidiócesis de Bogotá
Armando Fuentes
Silvia Moskovici de Vasco
Carlota Llano
Guillermo Pedraza
Jaime Quevedo
Constanza Toquica
Alba Osorio de Luzardo
Margarita Viana de Gutiérrez
Jorge E. Gamboa T.

PRESENTACIÓN

En relación con el resto del país y con la mayoría de las ciudades de Hispanoamérica, Bogotá tiene el privilegio de contar con documentos que permiten intentos de reconstrucción de su pasado musical, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días.

El archivo musical de la Catedral de Bogotá, que se conserva relativamente intacto, fue la fuente de trabajo e instrucción para generaciones de músicos que lo utilizaron durante más de trescientos años. Las publicaciones periódicas de los siglos XIX y XX, que difundieron el trabajo de los compositores bogotanos y colombianos antes de la aparición de la tecnología fonográfica y la radiodifusión, complementan esta visión en épocas más recientes. Con estas y otras fuentes documentales, que incluyen la no muy abundante iconografía musical disponible, el presente trabajo logra una aproximación al transcurso de la actividad musical en Bogotá en ese largo período de cerca de cuatro siglos.

En él se presentan los principales frentes de actividad musical de la Santafé colonial y de la Bogotá de la república, hasta el momento en que hace su aparición la música grabada. Se intenta además, tal vez por primera vez, el interesante ejercicio de realizar reconstrucciones sonoras de la música que se oyó en la ciudad en este largo lapso, como una contextualización fundamental para la presentación y comprensión de los documentos e informaciones relativas al tema.

La Fundación DE MVSICA se complace en entregar al público este trabajo, realizado como parte de su esfuerzo de documentación del patrimonio musical colombiano, que fue posible gracias al apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., a través del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

INTRODUCCIÓN

Para Alexandra

Pocos desconocerían que la música es parte fundamental de la cultura urbana contemporánea. Al hacer una semblanza de la vida cultural de las ciudades de los siglos XIX y XX resulta inevitable reconocer que la música popular ha sido uno de sus elementos más importantes. París en 1920 es inconcebible sin el jazz y el tango, buena parte de la personalidad de Viena dependía de Strauss y Nueva York en 1850 no podía ser la misma para el visitante, si éste no asistía a los conocidos espectáculos de *minstrels*, músicos y bailarines blancos con cara embetunada, creadores de buena parte de la tradición de la música 'negra' norteamericana.

Ésto, guardadas las justas medidas, también fue válido en el pasado, especialmente en los albores de la modernidad (siglos XVI y XVII). La ventaja comparativa de la conspicua presencia de la música en nuestra cultura urbana se basa indiscutiblemente en el desarrollo de los métodos de fijación y reproducción del sonido y de los hechos musicales. Si bien en la modernidad temprana se disponía ya de un sistema de notación musical, lo mismo que de impresión, distribución y consumo musicales, éstos nunca lograron documentar la vida musical de aquella época con la fidelidad y detalle que lo han hecho nuestros discos, cintas, cassettes, películas, videos y los DAT, CD ROM y DVD.

Muy temprano en el siglo XVI se fundaron las primeras ciudades americanas e inmediatamente después la monarquía española creó en ellas instituciones urbanas para regular su vida social y económica. En el período formativo de la sociedad colonial, colonos, desocupados, burócratas y militares españoles coexistieron con unos pocos esclavos africanos y una inmensa población indígena que en pocas décadas entró en contacto (conflictivo en mayor o menor grado) con la cultura oficial europea. Las sociedades urbanas así conformadas fueron los espacios en los que se expresaron las relaciones entre los centros de poder y los extensos territorios bajo su jurisdicción.

Hoy en día es más fácil reconocer el papel de la música de la cultura urbana. Lo es, si caemos en cuenta de que en nuestras ciudades estamos sometidos al inclemente bombardeo de diversos estilos musicales, en los vehículos de transporte colectivo o en los lugares públicos. La oferta de música en vivo es amplia; hoy tanto en Bogotá como en otras ciudades, la gente sabe dónde se encuentran los músicos cuando, a última hora, es necesario contratar *mariachis*, grupos de cualquier música regional o de baile, o un trío de boleros, los cuales se pueden ubicar fácilmente en ciertas áreas de la ciudad.

Hace unos siglos, en nuestras ciudades ocurría más o menos lo mismo. Los músicos profesionales desempeñaban sus funciones en la iglesia, en los estrados o salas de los burócratas o de las familias pudientes y también en las pulperías o chicherías, donde concurría gente de todas las clases. La vida musical de las ciudades americanas mostraba aún más diversidad que la española si tenemos en cuenta que muchos de los músicos, la gran mayoría de ellos en realidad, eran indígenas, negros o producto de la ya creciente mezcla de diferentes troncos étnicos, en cuyas manos había quedado la actividad musical, por ser una profesión de poca estima en Europa y España. Sabemos poco sobre ésto, pero muchos de ellos continuaban practicando usos musicales amerindios y africanos.

Tomando la situación actual sabemos cómo en la Bogotá de los 1990, ante la prohibición del funcionamiento más allá de cierta hora de la noche para los lugares nocturnos, se ha recurrido a la creación de subterfugios que permiten que el entretenimiento continúe. Así aparecieron los 'after parties' y sitios alternativos fuera del perímetro municipal. En el pasado, los documentos históricos sugieren un panorama similar. Las rondas de policía y los documentos judiciales de los siglos XVI al XIX revelan la existencia de sitios clandestinos de baile, de reuniones ilícitas y de actividades musicales mal vistas por la clase dominante y por la Iglesia, pero que nunca desaparecieron a pesar del empeño con que fueron estigmatizadas y reprimidas.

Desafortunadamente, no es fácil darnos una idea de cómo fue esa música y los contextos en los que se hacía. Los documentos son muy escuetos y por ellos sabemos que en una ciudad pequeña y provinciana como la Santafé colonial, y después en la Bogotá de la república, siempre se pudo contar con los músicos profesionales que fueron necesarios y todos de alguna forma participaron de los diferentes tipos de música que su conglomerado urbano exigía.

Es difícil también estimar el peso específico de cada tipo y estilo de música en el balance de la cultura musical de la ciudad a través de un período tan dilatado. La Iglesia fue a lo largo de estos siglos, y de alguna forma sigue siendo hoy en día, un importante centro de consumo y producción musical. Monopolizó la educación y por consiguiente la instrucción musical. Por otra parte, como se dijo, el proyecto español de América fue eminentemente urbano y en consecuencia, además de la religiosa, la música doméstica, cívica y ceremonial fue instituida como pilar fundamental de la cultura de nuestras nacientes ciudades. Por otra parte, la música de entretenimiento y diversión fue también parte esencial de la cultura urbana europea y así se incorporó rápidamente a nuestro panorama cultural.

Uno de los mayores escollos para esta tarea es la correcta ubicación social de las actividades musicales desarrolladas en la ciudad, especialmente durante todo el siglo XIX y comienzos del XX. Ateniéndonos a la realidad que nos es mostrada en todo tipo de documentos, no podemos sino estar de acuerdo con José María Caicedo y Rojas (1816-1898), quien además de competente aficionado musical y gestor de sus instituciones, fue uno de los intelectuales más influyentes de la ciudad en el siglo XIX. En 1886, como conclusión de sus estudios sobre el estado de la música en la ciudad, deseaba que, para ponerse a tono con la "civilización", la música fuera "una profesión noble, honrosa y meritoria, y no un simple oficio mecánico o un frívolo pasatiempo".

Su observación da pie al desarrollo de varios e interesantes argumentos. El primero, de orden social: Caicedo era consciente de la existencia de una tradición de músicos profesionales que se ubicaban en la base de la pirámide social y que sin duda eran practicantes de un oficio mecánico. Estos ejercían su profesión cantando en el coro de la catedral, en exequias en las parroquias y tocando en bandas o conjuntos de baile en lugares públicos o en recintos privados. Por otra parte, a medida que transcurría el siglo XIX las clases privilegiadas, tanto la vieja aristocracia colonial como la clase emergente de comerciantes, se plegaban cada vez más a los usos internacionales que tomaban de Europa o los Estados Unidos. Allí la música también era parte de la buena educación burguesa por tradición y para los miembros de dichos sectores, en la mayoría de los casos, no venía a ser más que un pasatiempo. Un segundo punto que toca Caicedo es su deseo de convertir la música en una alternativa laboral, que contara con un respeto equivalente al alto valor que se le concedía como símbolo de buena educación y civilización. Sin embargo, se engañaba pensando que en Europa o los Estados Unidos no ocurriera algo semejante en lo referente al bajo estatus social de la profesión musical. Si allí los grandes artistas eran respetados, la mayoría de los músicos profesionales tenían que superar los mismos escollos que enfrentaban sus colegas colombianos.

Otro elemento importante en la valoración de los diferentes tipos de música de una ciudad como Bogotá, está relacionado con la nomenclatura actual. La música con la que la ciudad contó durante sus diferentes períodos históricos, requiere diferentes definiciones y para lograrlo no parecen suficientes las simples categorías que hoy usamos: música tradicional, popular y académica. Durante el largo período comprendido entre la primera consolidación de sus instituciones civiles y religiosas, ocurrida entre 1550-60 y el primer intento de establecimiento de una unidad administrativa más grande (el primer virreinato) en 1718, encontramos una gran homogeneidad y la cultura musical de Santafé siguió los mismos derroteros de las de otras ciudades españolas y americanas, ajustada a sus condiciones de baja población y actividad económica. Hacia 1672, Flórez de Ocariz describe una Santafé docta e ilustrada, ideal sin duda, pero con alguna base real que revela la existencia de "personas eminentes ... en la danza, en música y en otras aplicaciones de alabanza". A ésto se añadía el comercio y la prodigalidad de la tierra que permitía que hubiese mucha gente ociosa que no tenía necesidad de trabajar para subsistir y que sin duda ampliaba la base del consumo de actividades de diversión: el juego, la música, el baile, etc..

Durante este lapso la atención y financiación estuvieron orientadas a la música de uso religioso. Los músicos al servicio de la catedral trabajaban diariamente interpretando música polifónica vocal e instrumental, al mismo tiempo que, junto con otros, ejercían en las parroquias y conventos de la ciudad. En ese momento esta música cumplía funciones muy específicas y era altamente utilitaria. Hoy a esta música la llamamos antigua, renacentista o religiosa, pero forma parte de la que se encuentra en los estantes de música clásica.

La cultura de la ciudad sólo cambió durante la primera mitad del siglo XVIII como repercusión de los profundos cambios operados en la sociedad española después del advenimiento al trono de la casa de Borbón. El intento de establecimiento del virreinato en 1718 dio paso a políticas reformistas que se pusieron de manifiesto en el plano cultural y que modernizaron las anquilosadas instituciones coloniales. En el campo de la música, la influencia italiana y europea en general se hizo sentir y ya para 1750 los violines y la contradanza, así como algunos intentos de música teatral, ensancharon el reducido panorama de la música eclesiástica. En las décadas siguientes se presentaron más cambios en la música militar, en la introducción de bailes europeos como el *minué* y por su parte en la creciente consolidación de las culturas musicales locales basadas en los patrones españoles, pero ajustadas a las condiciones sociales y raciales de cada región.

Este estado de cosas se mantiene durante las últimas décadas del período de dominación hispánica y primeras de la nueva república. Solo hasta la década de 1830 se comienza un proceso que vendría a cristalizarse casi a mediados del siglo, como parte del proyecto reformista de las administraciones liberales de Tomás Cipriano de Mosquera y José Hilario López. En este momento el país y la ciudad se insertan en el orden internacional, se abren las puertas a las influencias extranjeras y se presenta el consiguiente conflicto con las instituciones y valores culturales anteriores. Es el momento de la llegada de los nuevos bailes e instrumentos; de las compañías de ópera y de teatro extranjeras y de un claro deseo de adoptar el sistema de la 'música de arte' europea como parte de la cultural local. Esta era la música de conciertos, una costumbre nueva en nuestro medio pero que rápidamente, a través de la labor de aficionados competentes, empezó a formar parte de la paleta cultural de la ciudad y a convertirse en símbolo de cosmopolitismo y civilización.

En este proceso no se pudo contar con la tradición local, que era —como se dijo— vista como mecánica y artesanal, anticuada y retrógrada por los defensores de los nuevas tendencias y que quedó atrincherada en las clases bajas de la sociedad cumpliendo sus funciones habituales, pero ya no de la manera orgánica en que había funcionado tradicionalmente.

Daniel Ortega Ricaurte nos muestra cómo en la mente de los bogotanos, la 'verdadera ciudad' estaba identificada con el centro de Bogotá. Este estaba localizado entre los ríos San Francisco y San Agustín, es decir, los cuatro barrios de la parroquia de la catedral (Catedral, Príncipe, San Jorge y Palacio). De acuerdo a la visión de este autor, los terrenos de las demás parroquias eran considerados como 'infelices arrabales' que no tenían una estructura urbana. En mayor o menor gra-

do la periferia de la ciudad era una metáfora de periferia social. La zona de Santa Bárbara como asentamiento urbano, por ejemplo, tenía una población conformada en su mayoría por artesanos. El mismo autor anota que en sus callejuelas, a comienzos del siglo XIX, vivían algunos de los pintores de la Expedición Botánica. El perfil artesanal era el mismo en San Victorino, aunque allí el panorama se veía matizado por ser el lugar de vivienda de los extranjeros. En Las Nieves se asentaban los recién llegados y este barrio adquirió un perfil de clase media a mediados del siglo XIX, aunque sus zonas más remotas estaban en contacto con un vecindario habitado por campesinos de los cerros orientales.

En la mayoría de las narrativas sobre el desarrollo de la música de Bogotá, se ponen de manifiesto varios prejuicios. Uno es el de la supuesta superioridad del repertorio europeo; otro, la asociación de la música clásica o académica con las clases ociosas y por último el desprecio o poca atención que ha merecido la música que se considera utilitaria. Estos son compartidos por aquellos vinculados a la música clásica como Caicedo y Rojas y por los defensores de la música popular, como es el caso de Jorge Áñez. Éste critica a Carlos Julio Ramírez por no haber continuado una carrera en la ópera y por haber 'descendido' a cantar en los cabarets de Nueva York o la Habana. Estos obstáculos impidieron que la copiosa información oral de que dispusieron aquellos autores, fuese presentada de una manera que hiciera más justicia al papel que los diferentes tipos de música han tenido en la cultura de la ciudad.

Por otra parte, el desarrollo de la ciudad ha oscilado entre dos fuertes tendencias. Por un lado la dinámica y el cambio propios de una ciudad siempre en expansión y por otro, la resistencia a ese cambio. En el período colonial, Santafé crecía con comerciantes y gente sin pasado que le inyectaban vida a una ciudad regida por una clase dominante con ínfulas aristocráticas y partidaria de la inmovilidad que pretendía engrandecer el pasado español y mantenerlo vivo en sus costumbres. En el período republicano el cambio continuó y las estrechas opciones democráticas proporcionaron el marco propicio para el desarrollo de una cultura urbana popular que también fue resistida por las clases privilegiadas.

En la Primera Serie de sus *Reminiscencias* de 1893, José María Cordovez Moure se lamenta de que en Bogotá en ese entonces no se mantuvieran tradiciones urbanas y atribuye este hecho a que paradójicamente uno de los aspectos notables, sino el más, de la historia de Bogotá, era un gran dinamismo y a la vez muy poca inclinación al cultivo de la 'memoria'. Con sus escritos, Cordovez quería construir esas tradiciones y configurar así un legado para la memoria urbana. Es muy significativo que comience por el baile, al ser éste, decía, 'uno de los actos que más interesa a la sociedad cuando se trata de diversiones'.

Y es verdad; los nuevos bailes siempre han despertado 'fiebres' y se han convertido fácilmente en indicadores de estatus y prestigio social. Así sucedió con el *vals*, que desde finales del siglo XVIII capturó la atención de todas las clases sociales de los grandes centros musicales europeos, o con la *polka*, con la que ocurrió lo mismo medio siglo después. A los bailes, como comportamiento social, se les suele convertir en paradigma de actitudes con respecto a la corporalidad y

sexualidad y así son comprendidos por Cordovez al ponerlos a la cabeza de sus tradiciones.

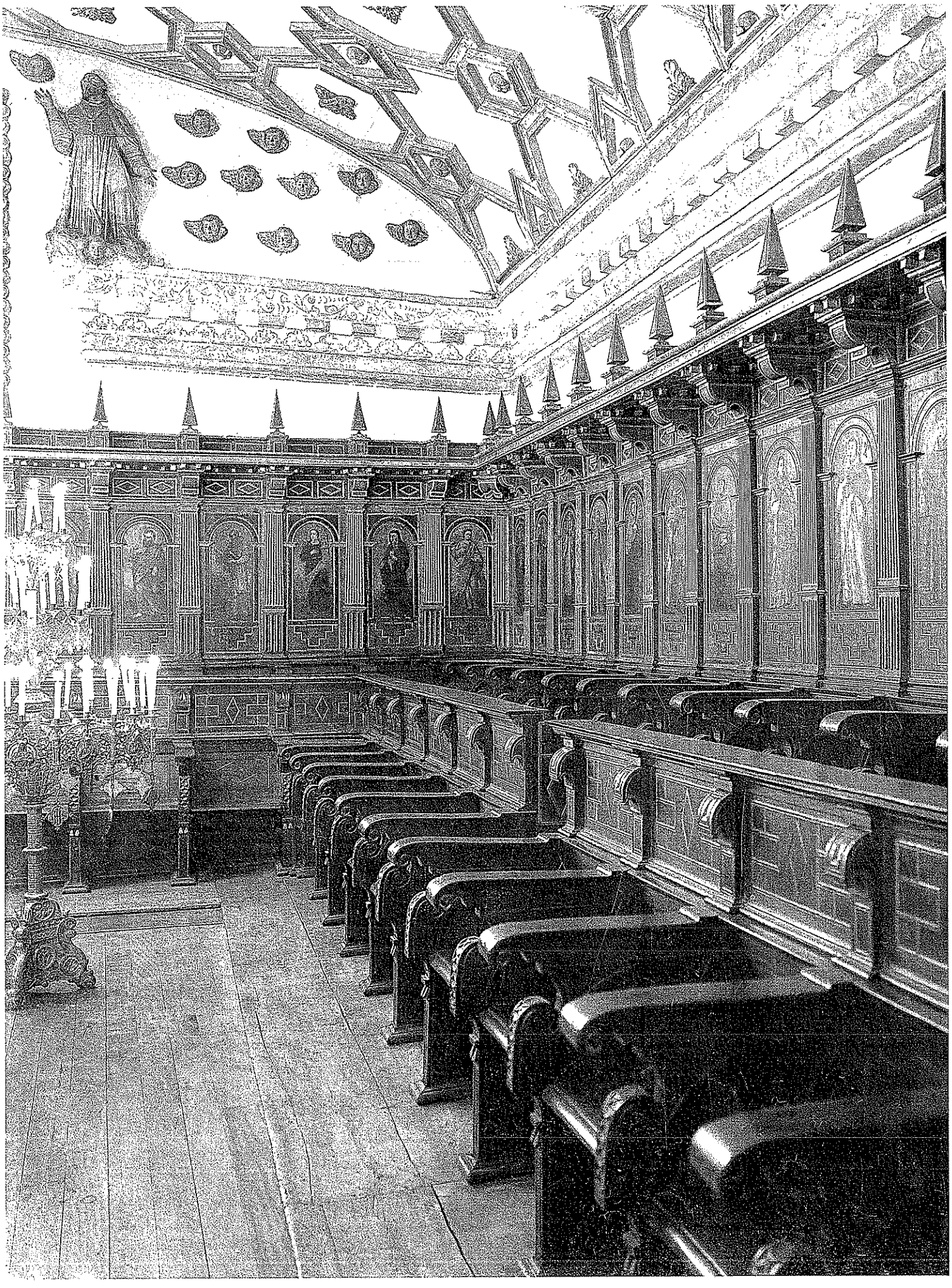
En nuestro medio son pocos los intentos de cubrir la actividad musical desde una perspectiva urbana, siendo los trabajos de José A. Calcaño (1958) para Caracas, y Juan C. Estenssoro (1985) para Lima, los más logrados en este terreno. El objeto de este libro es presentar una visión del papel que ha tenido la música en la cultura de nuestra ciudad en los primeros cuatrocientos años de su existencia. Es una narrativa histórica con base en los documentos musicales y contextuales existentes, en la que los objetos a historiar son la música y los músicos que la hacen posible. Si tomamos a la música como un objeto de reflexión histórica, se revela como una actividad profesional que se produce y se consume, que se inventa y se aprecia y que además de sus funciones sociales, también cumple funciones profundamente humanas. Deleita, conmueve, evoca, mueve a comportamientos y es importante para muchos, pero al mismo tiempo es eminentemente efímera e intrascendente. Hacer música es un trabajo como cualquier otro, pero siempre se le percibe separado de la realidad que lo hace posible y que la sustenta; de ahí que se tienda a errar siempre en su valoración.

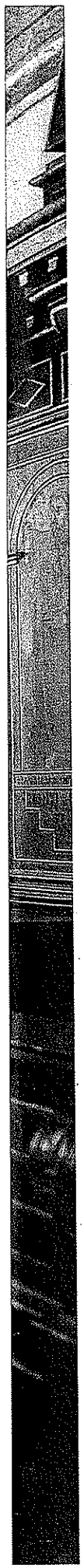
Agradecimientos a Juan Luis Restrepo, Ellie Anne Duque, Jaime Cortés, Mauricio Pombo, Eduardo Escobar y todos aquellos con quienes he conversado y discutido sobre este escrito. A Constanza Toquica, del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, quien puso a mi disposición los materiales del archivo musical del convento de Santa Clara descubiertos en el desarrollo de su tesis de maestría en historia 'El Convento de Santa Clara de Santafé en los siglos XVII y XVIII', al Monasterio de Santa Clara y a Martha Janet Sierra, de la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Luis Angel Arango.

EGBERTO BERMÚDEZ C.
Bogotá, Storrs, Conn., Nueva York
Abril-Agosto de 2000

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Caicedo y Rojas, p.
Flórez, Genealogías, I, pp. 272.
Jaramillo, II, p. 15
Áñez, p. 271
D. Ortega Ricaurte, pp. 6, 25, 33, 45, 102





LA MÚSICA EN LA IGLESIA

Coro de la Iglesia de San Agustín
Pedro de Heredia,
Santafé c. 1680

La sillería del coro de San Agustín es la mejor conservada de las existentes en la ciudad y probablemente en todo el territorio de la actual Colombia. Realizada por el tallador Pedro de Heredia, soportó la destrucción del templo durante la guerra civil de 1862. En los conventos, el coro era el sitio de reunión donde se cantaban –en canto llano– las horas canónicas y se realizanban los cabildos en los que se tomaban las decisiones referentes a su administración. Sólo la catedral tuvo un coro al estilo de las iglesias españolas, situado en la nave central frente al altar mayor.

Durante el período transcurrido entre la expedición de las *Leyes Nuevas* de 1542 y la de las *Ordenanzas*, llamadas de Felipe II en 1573, se consolidó la administración colonial española en América, en un proceso que trajo consigo importantes repercusiones políticas, sociales, religiosas y culturales. El clima de racionalización política y jurídica que se manifiestó en la reorganización del Consejo de Indias durante el mismo período, se hizo también patente en la esfera de la administración eclesiástica gracias a la institución del *Regio Patronato* que facultaba a la Corona para controlarla y que terminó por convertirse en uno de los objetivos fundamentales de la monarquía. En el terreno religioso los mencionados procesos de reorganización se plasmaron en el programa de la *Contrarreforma*, que se convirtió en una poderosa arma ideológica con la que Felipe II intentó la consolidación de su anhelada *Monarquía Universal.*

A pesar de que desde la perspectiva cronológica lo que conocemos como *barroco* en relación con la música europea no coincide estrictamente con el período de la *Contrarreforma*, los lineamientos de esta importante empresa religiosa y cultural dieron a la música española un carácter que la identifica con los principios fundamentales del arte barroco. Las disposiciones del Concilio de Trento de 1563 que sistematizaban el uso de imágenes, música, representaciones teatrales y fiestas públicas como un eficaz medio de propaganda y de adoctrinamiento, sentaron los postulados del arte barroco. Aquí, el arte deja de ser un objeto apreciado sólo por minorías y pasa a convertirse en un formidable medio para captar la atención de las masas, un medio para conmover, persuadir y convencer.

Este programa religioso-cultural tuvo una vigencia de más de dos siglos en los territorios americanos y en la misma España, desde el último tercio del siglo XVI y en América llegó hasta las primeras décadas del siglo XIX. De aquí el largo ámbito temporal que abarcamos, ya que las diferentes tendencias musicales que

CD1 Corte 1
Fabordón para las chirimías
Quarto tono
Anónimo España, c. 1595

Los ministriles de la ciudad, documentados desde finales del siglo XVI, cumplieron sus funciones en la Iglesia y en las ceremonias civiles y fiestas públicas en Santafé. Fueron los indígenas de Fontibón y sus cercanías quienes se especializarosn en estos instrumentos. Algunos negros esclavos y libres participaron con ellos en estas actividades musicales., de las cuales tenemos noticia hasta comienzos del siglo XIX.

E.B.

se pusieron de manifiesto en el contexto americano fueron en su mayoría inspiradas por las instituciones musicales creadas bajo el impulso contrarreformista. La aceptable eficiencia de la actividad de enseñanza y práctica musical llevada a cabo por órdenes religiosas como los Franciscanos y Dominicos en México y otras regiones durante la primera mitad del siglo XVI, fue superada en la última parte del mismo por los Jesuítas, debido a su ascenso como campeones de la contrarreforma y a su actitud práctica con respecto a la música, que si bien no había sido privilegiada por su fundador, fue fácilmente aceptada como un efectivo medio de persuasión y aculturación, en total sintonía con el ideario barroco.

Durante el período de fundación y formación, que en el ámbito cultural hispanoamericano se extiende hasta 1640, la actividad musical en las iglesias tenía una gran importancia, no sólo en su aspecto educativo sino también como una de las contadas ocasiones musicales públicas, lo que reforzaba su función de multiplicador cultural. La música en las iglesias estaba encomendada a dos grupos diferentes, uno de cantantes y otro de instrumentistas.

El grupo de cantantes, a su vez, estaba dividido en dos, encargados de la interpretación del canto llano y de la polifonía respectivamente. El canto llano del oficio diario estaba encomendado a los miembros del cabildo eclesiástico o gobierno de la iglesia, quienes debían tener conocimientos de canto y uno de ellos, el *chantre*, debía ser el director musical. Sin embargo, para el cumplimiento cabal de las obligaciones musicales que adquiría cada iglesia, era necesario contar con el apoyo de un asistente, el *sochantre*, quien generalmente era un músico profesional y asumía las funciones de dirección musical, y un número variable de *capellanes de coro* con conocimientos musicales. Aunque éstos tuvieran conocimientos de canto polifónico, llamado en ese entonces 'canto de órgano', esta especialidad estaba encomendada al segundo grupo de cantantes o *capilla de música*. Ésta estaba compuesta por cantantes profesionales, no todos eclesiásticos y era dirigida por un *Maestro de Capilla*.

El grupo de los instrumentistas o *ministriles* estaba compuesto por intérpretes profesionales de instrumentos de viento, tales como las chirimías, flautas, sacabuches y bajones, los cuales doblaban las voces y proporcionaban música instrumental. El *organista*, quien complementaba este grupo, era una de las plazas de dotación de la iglesia. Aunque el *Maestro de Capilla* era autónomo en el manejo del plantel musical de cantores de polifonía y ministriles, estuvo sujeto en ocasiones a las opiniones y orientaciones del *sochantre*, de mayor jerarquía por ser miembro del gobierno de la iglesia.

La lenta aparición de estas instituciones musicales es producto del establecimiento y consolidación de las Audiencias Reales y de la implementación del programa religioso contrarreformista. El clima de reorganización peninsular al que ya hemos aludido y el crecimiento de las ciudades, trajeron consigo la creación de instituciones ciudadanas relacionadas con la música, tales como la fabricación de instrumentos al igual que la expansión de mercados para la actividad de músicos profesionales. El prestigio de la Iglesia como eje fundamental de la política de la monarquía y como institución cultural, así como la expansión de la frontera ame-

CORO DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN
Pedro de Heredia,
Santafé c. 1680

La sillería del coro de San Agustín es la mejor conservada de las existentes en la ciudad y probablemente en todo el territorio de la actual Colombia. Realizada por el tallador Pedro de Heredia, soportó la destrucción del templo durante la guerra civil de 1862. En los conventos, el coro era el sitio de reunión donde se cantaban –en canto llano– las horas canónicas y se realizanban los cabildos en los que se tomaban las decisiones referentes a su administración. Sólo la catedral tuvo un coro al estilo de las iglesias españolas, situado en la nave central frente al altar mayor.

LA MÚSICA EN LA IGLESIA

Durante el período transcurrido entre la expedición de las *Leyes Nuevas* de 1542 y la de las *Ordenanzas*, llamadas de Felipe II en 1573, se consolidó la administración colonial española en América, en un proceso que trajo consigo importantes repercusiones políticas, sociales, religiosas y culturales. El clima de racionalización política y jurídica que se manifiestó en la reorganización del Consejo de Indias durante el mismo período, se hizo también patente en la esfera de la administración eclesiástica gracias a la institución del *Regio Patronato* que facultaba a la Corona para controlarla y que terminó por convertirse en uno de los objetivos fundamentales de la monarquía. En el terreno religioso los mencionados procesos de reorganización se plasmaron en el programa de la *Contrarreforma*, que se convirtió en una poderosa arma ideológica con la que Felipe II intentó la consolidación de su anhelada *Monarquía Universal.*

A pesar de que desde la perspectiva cronológica lo que conocemos como *barroco* en relación con la música europea no coincide estrictamente con el período de la *Contrarreforma*, los lineamientos de esta importante empresa religiosa y cultural dieron a la música española un carácter que la identifica con los principios fundamentales del arte barroco. Las disposiciones del Concilio de Trento de 1563 que sistematizaban el uso de imágenes, música, representaciones teatrales y fiestas públicas como un eficaz medio de propaganda y de adoctrinamiento, sentaron los postulados del arte barroco. Aquí, el arte deja de ser un objeto apreciado sólo por minorías y pasa a convertirse en un formidable medio para captar la atención de las masas, un medio para conmover, persuadir y convencer.

Este programa religioso-cultural tuvo una vigencia de más de dos siglos en los territorios americanos y en la misma España, desde el último tercio del siglo XVI y en América llegó hasta las primeras décadas del siglo XIX. De aquí el largo ámbito temporal que abarcamos, ya que las diferentes tendencias musicales que

CD1 Corte 2
Lauda Jerusalem
Quintus Tonus
Salmo 146/147
Gutierre Fernández Hidalgo
(c. 1547 - 1622)

La colección de salmos de Fernández Hidalgo, siguiendo en importancia a sus Magnificat, constituye el otro núcleo importante de su obra conocida, conservada únicamente en el Archivo de la Catedral de Bogotá. Fernández Hidalgo elaboró dos clases de versiones de los salmos, unas en fabordón –breves y adecuadas para celebraciones menores– y otras más extensas, como la que aquí se incluye, que formaban parte de los oficios de Primeras y Segundas vísperas de las fiestas más solemnes, como Navidad, fiestas de la Virgen, etc. Como era usual en la música eclesiástica del momento en España, Fernández Hidalgo desarrolla en polifonía los versos pares del salmo, a cargo de la capilla de cantores y ministriles, manteniendo los impares en canto llano a cargo de los canónigos y capellanes de coro.

E.B.

LA MÚSICA EN LA CATEDRAL

Los primeros años

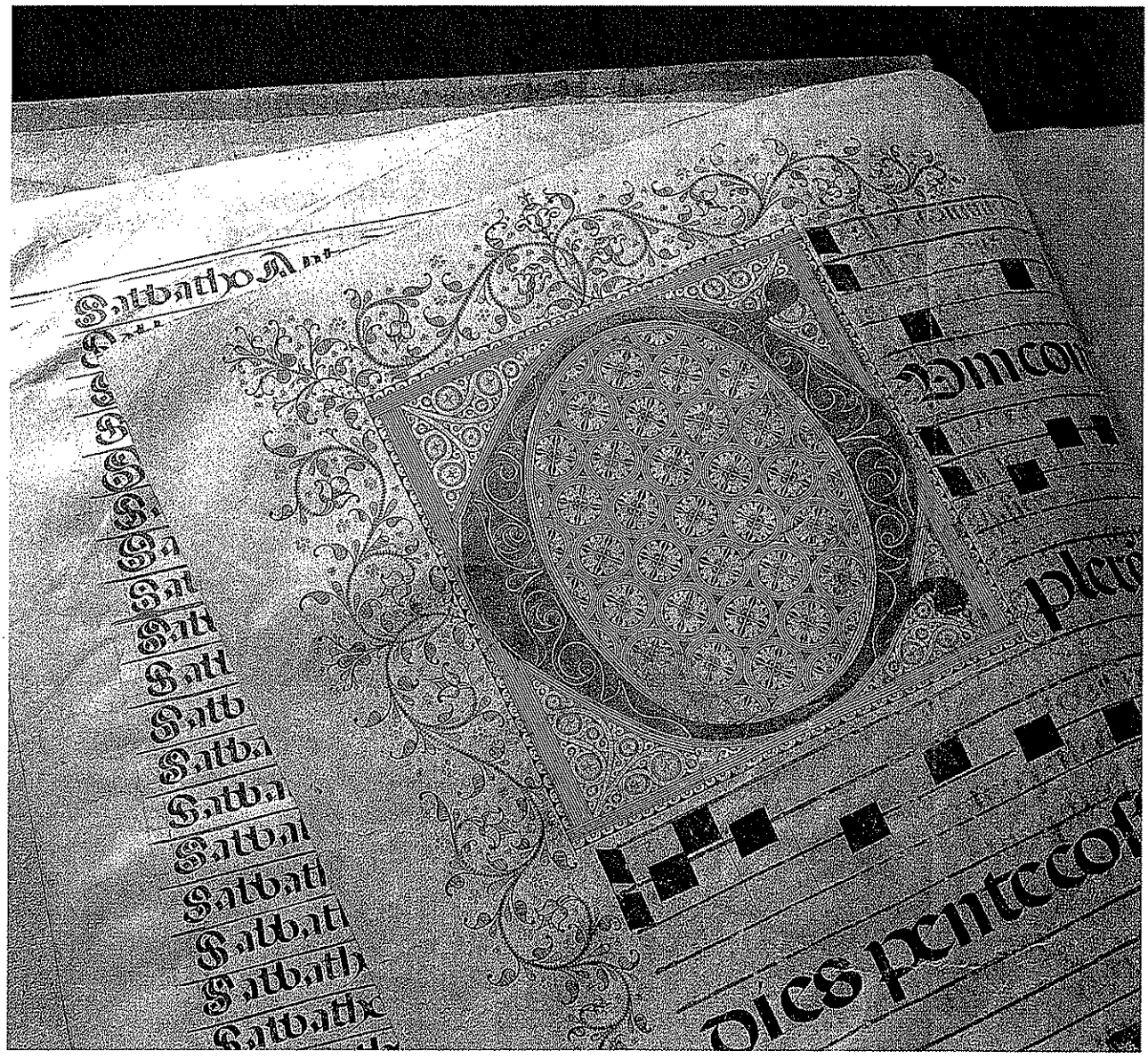
En el Nuevo Reino de Granada, la primer etapa de funcionamiento de la Catedral de Santafé desde la creación del obispado en 1560 fue de una gran inestabilidad. La celebración del Sínodo de 1566 y la promoción a arzobispado en 1568 marcan el comienzo de una actividad musical de cierta continuidad. Alonso Ruiz (c.1510-c.1578) es el primer eclesiástico en destacarse como cantor, organista y probable encargado del canto en la catedral. Hacia 1550 era sacristán de la catedral de Cartagena y en 1557 obtuvo una prebenda en la de Santafé y es descrito por el cronista Castellanos como poseedor de 'habilidad en voz y tecla'. En 1573 abandona esta ciudad y se le asigna la plaza de chantre de Cartagena, la que no llega a servir tal vez por haber muerto antes de posesionarse. En 1575 Gonzalo García Zorro (c.1548-1617) en un memorial se presenta como 'clérigo, presbítero y maestro de capilla de la... Catedral de Santafé', además de indicar que había servido desde niño como mozo de coro y que había efectuado un viaje a España alrededor de 1564, en el que seguramente tuvo la oportunidad de consolidar sus conocimientos musicales. En el mismo memorial, García Zorro asegura que había 'enseñado a cantar canto llano y canto de órgano ...' a numerosas personas en la ciudad, lo cual es refrendado por varios testigos. Su petición y nombramiento en una canonjía en 1579 desató reacciones en el cabildo eclesiástico, que logró una Real Cédula en 1583 para despojarlo de la prebenda. Sólo después de muchos altercados, apelaciones y viajes a España y Roma, en 1599 logró posesionarse de su prebenda, en la cual sirvió hasta su muerte.

El crecimiento y la prosperidad registrados durante las primeras dos décadas del reinado de Felipe II constituyeron una coyuntura propicia para el desarrollo de la música eclesiástica en España y América. La expansión de este horizonte fue naturalmente de la mano con la creciente injerencia del clero en la creación de las instituciones sociales y culturales en América. Un sector eclesiástico próspero ofrecía buenas opciones para quienes buscaban mejores horizontes profesionales y económicos, lo cual se complementaba con el uso de mecanismos sociales como el padrinazgo y la solidaridad entre gentes del mismo origen regional, social o profesional, mecanismos que se pueden considerar dominantes entre los inmigrantes españoles a las Indias.

Gutierre Fernández Hidalgo

Estos procedimientos hallan también una plena aplicación al examinar las etapas fundamentales de la carrera del primer compositor español llegado a América del Sur, Gutierre Fernández Hidalgo (c.1545-1623) quien desde 1584 hasta su muerte prestó sus servicios de Maestro de Capilla, profesor de música polifónica y composición en los actuales territorios de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Fernández Hidalgo se desempeñó por más de diez años como Maestro de Capilla en Talavera de la Reina, su ciudad natal, antes de partir para América a finales de 1583 y llegar a Santafé en 1584, donde fue aceptado como Maestro de Capilla de la catedral y como rector del Colegio Seminario de San Luis.

Dos años más tarde, Fernández Hidalgo abandona Santafé de Bogotá debido a problemas en el Colegio, del cual trataremos más adelante, y viaja a Quito en búsqueda de mejores horizontes. Permanece allí hasta 1590 como Maestro de Capilla de la Catedral y como párroco de la Iglesia de Indios de San Blas. En ambas ciudades dejó alumnos, en Santafé a Alonso Garzón de Tahuste, quien lo sucedería como Maestro de Capilla y Hernando de la Parra Cisneros en Quito. En 1591 estaba en Lima vinculado a la catedral y al Convento de la Encarnación y debido al nombramiento de Gregorio de Montalvo como obispo de Cuzco partió con él a esa ciudad donde vivió en dos períodos diferentes. El primero entre 1592 y 1597 año en que aparece por primera vez como Maestro de Capilla en La Plata (Sucre, Bolivia), encargado además de la doctrina de indígenas de San Lázaro. Aproximadamente en octubre de 1608 regresó a Cuzco, para permanecer allí hasta 1612 cuando regresa a La Plata y permanece en la catedral como Maestro de Capilla hasta su muerte en 1623.



LIBRO DE CORO
Francisco de Páramo, 1608
Archivo Capitular,
Catedral de Bogotá

Letra capital miniada en los libros de coro copiados por este miniaturista y copista de libros de canto llano en Bogotá entre 1606 y 1608, trabajo que le fue encargado por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero.

CD1 Corte 4

Qui habitat in adjutorio
Salmo 90/91
Anónimo [Alonso Garzón de Tahuste (c. 1557 - c.1561)]

Alonso Garzón de Tahuste fue una importante figura en el mundo eclesiástico santafereño durante más de siete décadas. Nacido en Timaná, de familia de conquistadores, llegó a Santafé coincidiendo con el arribo de Fernández Hidalgo, fue su alumno de composición y le sucedió como Maestro de Capilla. Fue cura rector de la Catedral durante más de cuarenta años y desempeñó otras importantes posiciones. Es autor también de la primera relación escrita sobre la actividad musical en la Catedral de Bogotá, su 'Sucesión de prelados', que permaneció manuscrita hasta comienzos del siglo XX.

E.B.

Alonso Garzón de Tahuste

Después de la partida de Fernández Hidalgo en 1586, su alumno Alonso Garzón de Tahuste (c.1558 - c.1652) se encarga de la dirección de la música en la catedral de Bogotá hasta la llegada de José Cascante en 1648. Nacido en el Nuevo Reino, Garzón de Tahuste llega a esta ciudad casi simultáneamente con Fernández Hidalgo, con quien se relaciona como alumno y asistente además de ser nombrado cura rector de la catedral y sochantre. Para su actividad en el último cuarto del siglo XVI y primer tercio del siguiente, García Zorro, Fernández Hidalgo y Garzón contaron con un grupo de ocho a doce mozos de coro y de cuatro a ocho cantores adultos además del organista, que en 1581 era Alonso Durán de Molina y en 1595 Jerónimo Vaz. A comienzos del siglo XVII se tiene noticia de la participación de ministriles en la celebración de la misa. Bernabé Jimeno de Bohórquez (c.1578-1633) comenzó a servir la iglesia en 1607, además de ser cantor y sochantre fue Maestro de Capilla suplente además de desempeñarse como racionero, canónigo, maestrescuela y alcanzar la plaza de chantre en 1629. El número de cantores no varió en forma considerable; un órgano es mencionado en 1620 y en 1631 se tienen noticias del organista Sebastián Rodríguez. En esos años está documentada la actividad de Francisco Cabrera como fabricante de órganos en la ciudad.

En las diferentes iglesias establecidas en América se impusieron usos que organizaban la actividad musical siguiendo los de las iglesias españolas, en especial las de Toledo y Sevilla, pero que se adaptaron en cierta forma a las condiciones locales. Como ejemplo veamos la organización que se reglamentó en la catedral de Santafé de Bogotá en 1560. En los días normales, a las siete de la mañana se decían las horas de *prima* y *tercia* antes de la misa mayor después de la cual se acababa el oficio matutino con la hora de *sexta*, lo cual duraba hasta las nueve aproximadamente. A las dos de la tarde se decían las horas de *nona, vísperas* y *completas*. En los días de fiestas, *prima, tercia* y *nona* se decían antes de la misa mayor, comenzando media hora más tarde que en los días ordinarios, lo que también se hacía en la tarde comenzando por *vísperas* y finalizando con *completas*. En razón de una especial devoción mariana, las ordenanzas de este año prescriben el canto solemne de la *Salve Regina* todos los sábados después de la hora de *completas*.

Firma de Gutierre Fernández Hidalgo
Libro de cuentas, noviembre 24 de 1614
Archivo Arquidiocesano *Monseñor Taborga*, Sucre, Bolivia.

La producción del ya mencionado Fernández Hidalgo se limita a la música de uso litúrgico, especialmente para los oficios de Vísperas y Completas. Mientras prestaba sus servicios a la Catedral de Charcas (hoy Sucre, Bolivia) Fernández Hidalgo quiso en 1607 que sus obras se imprimieran en Francia o España y en el documento correspondiente menciona cinco volúmenes a saber: Misas, Magnificat, Himnos en Fabordón y Música para el Oficio de Semana Santa, de las cuales debían entregarse dos copias a las iglesias de La Plata y Cuzco y una a las de Quito, Bogotá y el Convento de la Encarnación de Lima. La que se conserva en Bogotá fue legada tal vez por el mismo compositor y probablemente se trata de su música compuesta en España, que se limita a una serie de *magnificat*, algunos *salmos* para vísperas y completas en polifonía y en fabordón y dos *salves*, una a cuatro y otra a cinco voces. Las misas y los motetes, al igual que lo correspondiente a la música de Semana Santa, pudo haber sido compuesta en América después de su partida de Santafé. La música de Fernández Hidalgo que se conserva en los

mencionados manuscritos tiene un estilo cercano al de compositores españoles como Rodrigo Ceballos, Alonso de Tejeda, Juan Navarro, Andrés Torrentes y Roque de Salamanca entre otros, es decir un estilo intermedio entre el cristalino y claramente contrapuntístico de Cristóbal de Morales y el más austero e introspectivo de Tomás Luis de Victoria. Para el período inmediatamente posterior, el archivo musical de la Catedral de Bogotá en la actualidad conserva obras compuestas en España y Europa (especialmente Italia) durante este período y es posible que ellas hayan llegado a nuestro territorio en la segunda parte del siglo XVI. Hoy en día hay pocas copias originales de ese período y las obras de Juan Bautista Comes (1582-1643), Vicente García (1593-1650), Carlos Patiño, Juan Hidalgo, Mateo Romero (1575-1647), Francisco de Santiago (1575-1645), Manuel Correa (1593-1653), y otros maestros españoles se conservan en copias hechas durante la primera mitad del siglo XVIII.

El repertorio musical de la catedral recibe un fuerte impulso en 1626 cuando desde Valencia llega a Santafé una importante cantidad de música en partes sueltas, en impresos y en manuscritos empastados. En esta transacción estuvo involucrado el Colegio del Patriarca de aquella ciudad, que en ese momento era un importante centro musical que había contado con la presencia de compositores como Juan Bautista Comes y Vicente García, ambos representados en el archivo de Bogotá. Es muy probable que la música importada hubiera incluido también las obras de compositores italianos como Giulio Belli (1608), Giovanni Croce (1612), Antonio Burlini (1613) y Felice Anerio (1626), así como los manuscritos de Mateo Romero, Francisco de Santiago y Manuel Correa, todos contenidos en el archivo.

CD1 Corte 5

Que se ausenta y nos deja

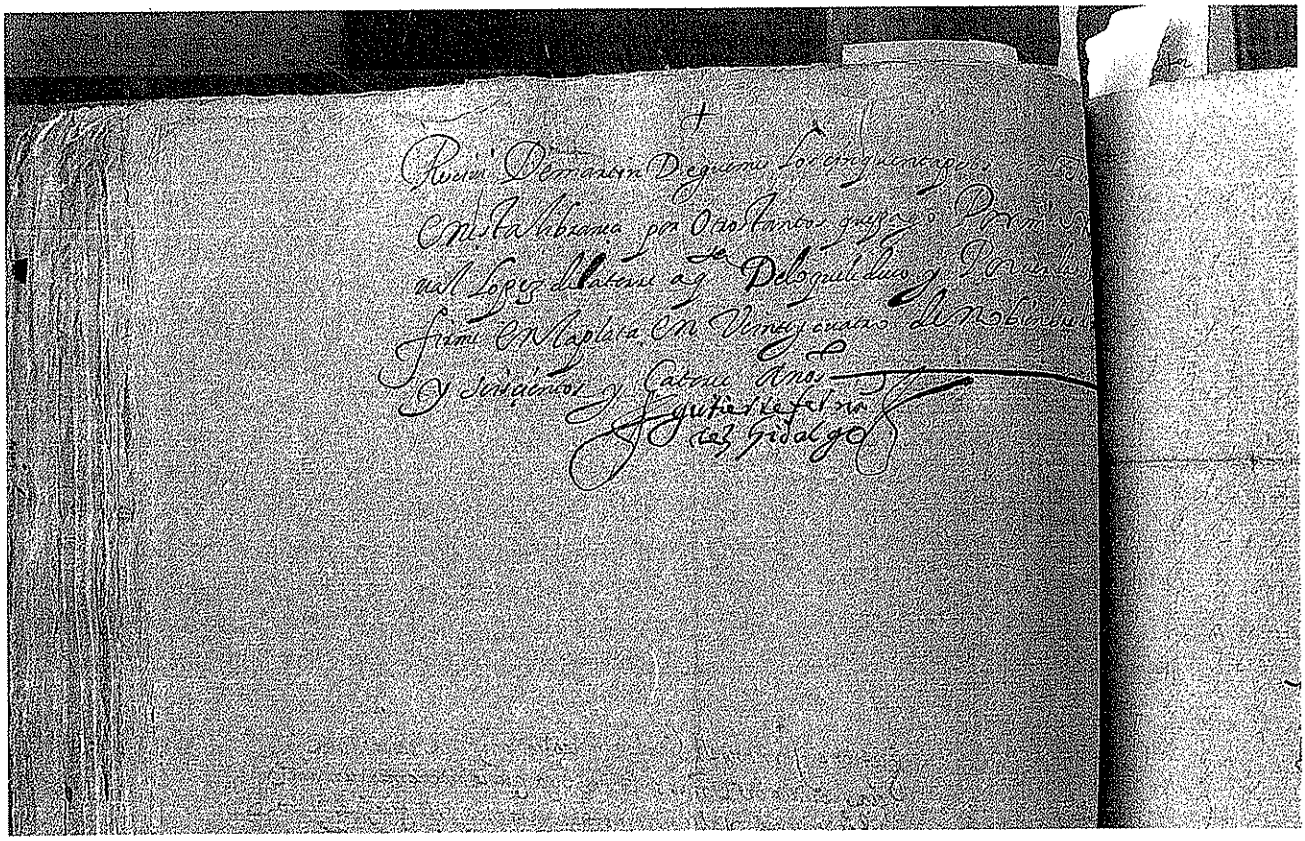
Villancico a la Ascensión

Francisco de Santiago

(c. 1578-1644)

El compositor portugués Francisco Veiga nació en Lisboa y en 1596 fue nombrado Maestro de Capilla de la catedral de Plasencia. Alrededor de 1601 entró con el nombre de Francisco de Santiago en el convento de Carmelitas Descalzos de Madrid, donde permaneció como su Maestro de Capilla, con breves intervalos, hasta 1617. En ese año reemplazó como Maestro de Capilla a Alonso Lobo en Sevilla, en donde habría de vivir, ocupando este cargo hasta su muerte. En el archivo de dicha iglesia se conservan sus obras en latín y sus villancicos forman parte de las colecciones del Convento de la Encarnación en México y de la catedral de Bogotá. El texto de este villancico se refiere a la Ascensión del Señor y describe su ausencia de la tierra con el mismo vocabulario de la música teatral de ese momento.

E.B.



CD1 Corte 10

Oiga Niño mío

Villancico al nacimiento, a duo

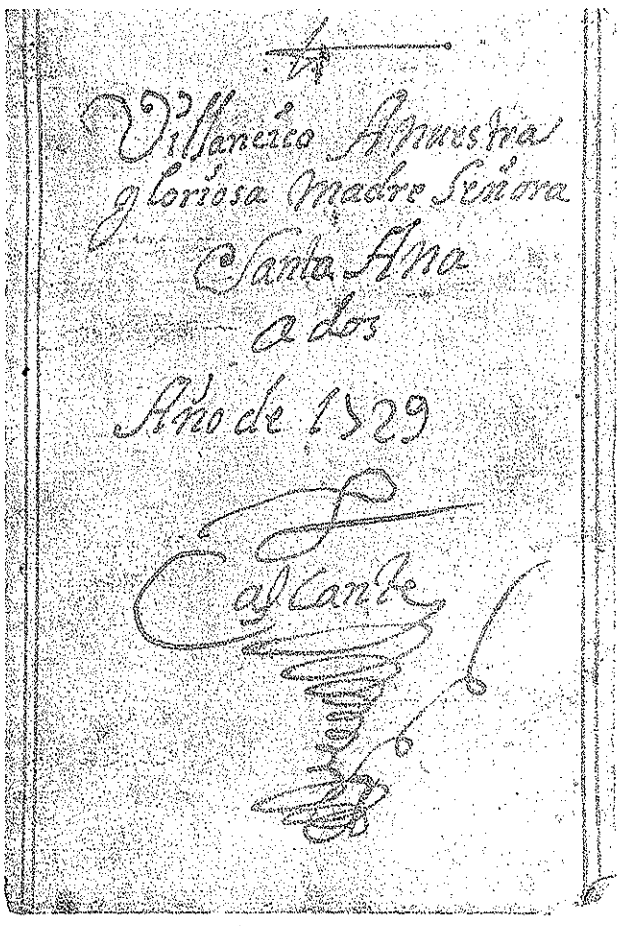
José Cascante (c.1615-c.1703)

Una de las piezas más atractivas de Cascante es sin duda este Villancico al Nacimiento, en el que en una mezcla de lenguaje coloquial y elevado se hace un duelo verbal para la mejor alabanza del nacido. Hace una buena descripción de la jerarquía eclesiástica y en forma picante alude a los sacristanes poco educados y 'gorrones' término que, como ahora, se usaba para el que vivía 'de gorra', sin gastar. La música emplea los recursos pictóricos del barroco temprano y finaliza con un verdadero duo, cuando acabada la discusión están de acuerdo en que el nacido es 'hombre y Dios, amante cordero y león'.

E.B.

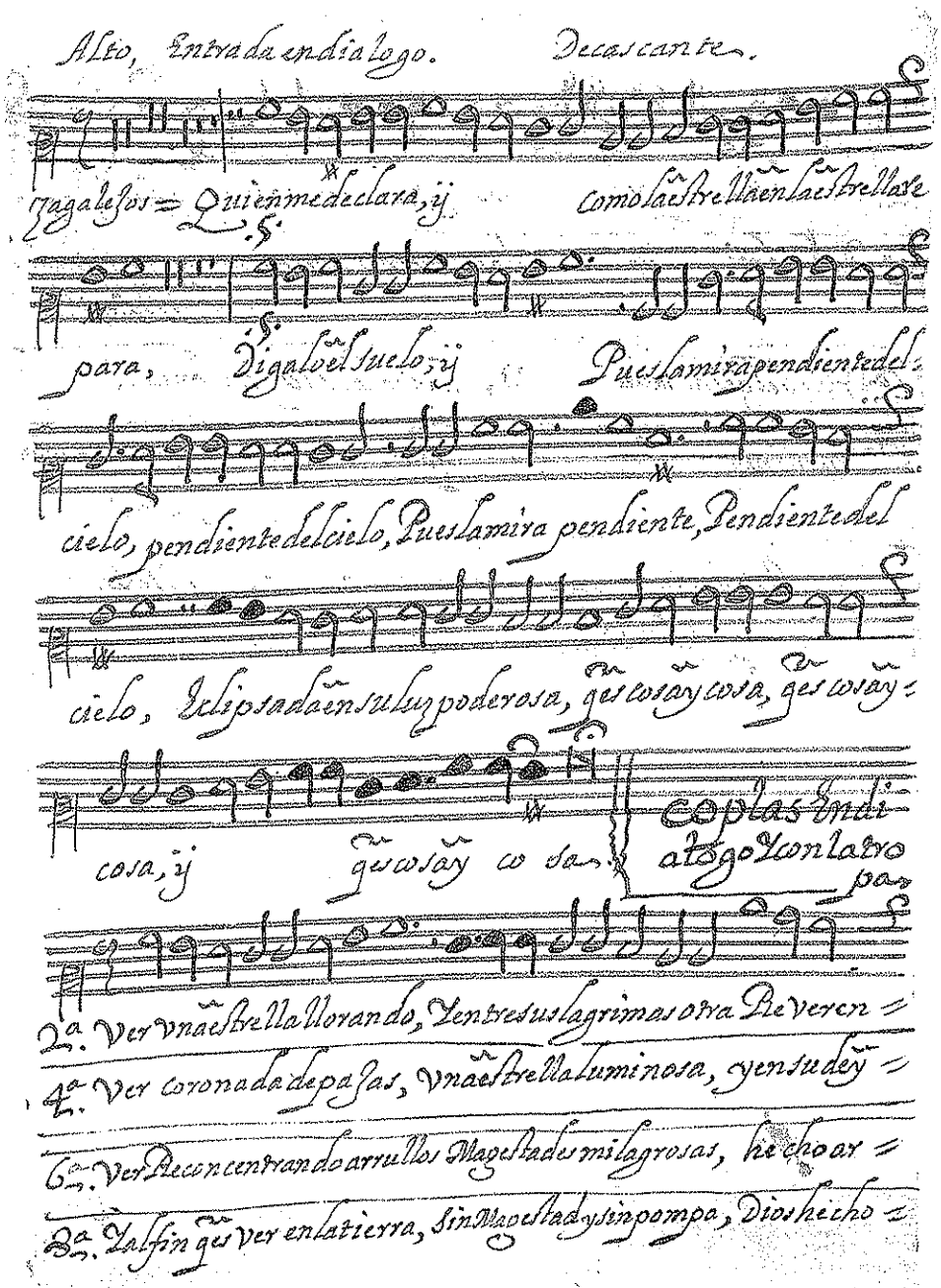
José Cascante

La figura dominante en el magisterio de capilla de la catedral de Santafé de Bogotá desde 1648 hasta 1702 es José Cascante (c.1615- c.1703), tal vez nacido en España y el primer compositor cuya actividad musical se desarrolla plenamente en nuestro territorio. De su vida se conocen sólo la fecha de su muerte y algunas referencias notariales de las que se extrae que era eclesiástico y el Maestro de Capilla y de música de la Catedral. Por otra parte, los Libros de Actas Capitulares de la catedral de Bogotá que existen desde 1693, nos indican que en ese mismo año se mandó fabricar un nuevo órgano y se instaló en el coro de la Catedral. Desde ese momento hasta 1703 se hallan mencionados en ellas, un maestro de niños y cinco cantantes, uno de ellos tiple, únicas informaciones relativas al período de magisterio de Cascante. Los documentos posteriores mencionan, además del órgano, instrumentos como el *bajoncillo*, *bajón*, *corneta* y un reducido número de cantores. A pesar de no ser mencionados por su uso documentado en conventos, cofradías y la música doméstica, es muy probable que se contara además con el arpa, un instrumento muy difundido como parte del bajo continuo en América y España.



En este período, existen menciones aisladas a otros músicos vinculados a la catedral; Juan Jiménez, de quien se conservan obras en el Archivo mencionado y quien figura en ellas como "músico y organista" en 1686. Otro compositor español que posiblemente residió algún tiempo en Santafé fue el monje Jerónimo español Manuel Blasco. En sus obras existentes en el Archivo (entre ellas los *Versos a dúo para chirimías*, una de las pocas obras instrumentales del mismo) se encuentran fechas entre 1681 y 1695, que tal vez se refieren directamente a su uso y no a la presencia del compositor en la ciudad, ya que Blasco posteriormente fue Maestro de Capilla suplente en la catedral de Quito entre 1682 y 1695.

Un aspecto importante que sirvió de incentivo al cultivo profesional de la música en la Catedral de Bogotá fue el establecimiento de las Capellanías, fundadas y dotadas económicamente por el Arzobispo Antonio Sanz Lozano en 1687. Se trataba de nueve plazas para los capellanes de coro y uno de los requisitos para asignarlas indicaba "que prefieran a los que supiesen canto llano". Éstas no estaban destinadas a los músicos de la capilla, sino a los eclesiásticos que pertenecían al coro y que a veces llegaban a ocupar las dignidades de Chantre y Sochantre. La fundación de estas capellanías adquiere más sentido cuando en el inventario de los bienes dejados por Sanz Lozano se sabe que era músico de afición, ya que a su muerte en 1688 poseía 'un órgano ..., un clave ... [y] una vihuela'.



'ZAGALEJOS, QUE ES COSA Y COSA' - Villancico
José Cascante *(c.1615-c.1703)*
Archivo Capitular,
Catedral de Bogotá

'EL TODO DE SUS LOORES'
Villancico a Santa Ana
José Cascante
Archivo Capitular,
Catedral de Bogotá

CD1 CORTE 9
VIENTECILLO TRAVIESO
De Navidad
Fray Manuel Blasco (c. 1685)

La importante tradición musical de los monasterios Jerónimos españoles, como El Escorial y Guadalupe, está representada entre nosotros por las obras de fray Manuel Blasco y otros, las cuales parecen haber sido muy importantes en la formación musical de Juan de Herrera.

Un tema fundamental en la poesía navideña fue el de la paradoja del nacimiento del Salvador en medio de los rigores del invierno. El Cierzo y el Noto, son vientos fríos e inclementes pero no logran hacer mella en el recién nacido, que a pesar de nacer en tanta inclemencia, logra su cometido como redentor y la naturaleza florece a su alrededor. El texto, de probable origen español, con variantes menores fue musicalizado por José Cascante y por Fray Manuel Blasco, compositor Jerónimo español que posiblemente pasó por Bogotá alrededor de 1680. Ambos compositores personalizan las actuaciones del viento, 'altivo' para Cascante, 'travieso' para Blasco, quién finalmente es 'desairado', ya que ve que la gloria florece y toda la pena es transitoria. Después de su paso por Bogotá, Blasco trabajó como Maestro de Capilla interino en la catedral de Quito desde 1682 hasta 1695 fecha en que no pudo ser nombrado en propiedad por carecer de los documentos necesarios.

E.B.

CD1 Corte 12

A Vos, Majestad tremenda
Villancico a la Santísima Trinidad, *(1707)*
Juan de Herrera (c.1660-1738)

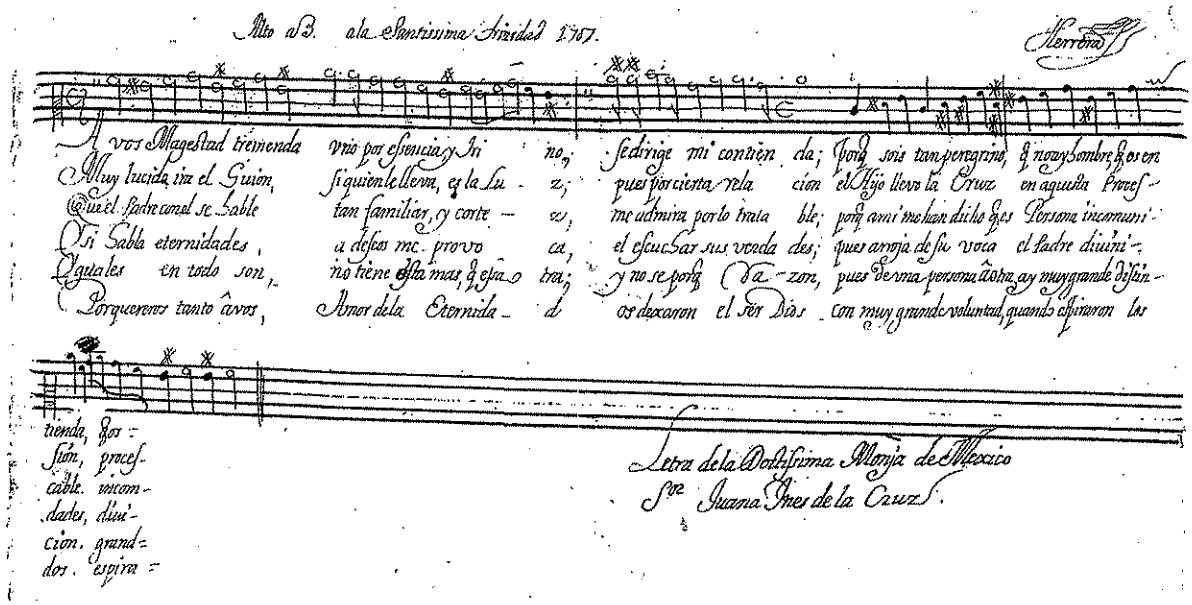
Este villancico, perteneciente a la colección del Convento de Santa Clara también aparece como anónimo en el archivo de la catedral de Bogotá. Esta versión sin embargo, está atribuida a Herrera y fechada en 1707 y tiene además una interesante anotación que se halla en la parte del alto: 'Letra de la doctísima Monja de México Sor Juana Inés de la Cruz'. Se trata pues de un texto desconocido de Sor Juana musicalizado por Herrera que al igual que muchos otros fueron muy conocidos en las catedrales y conventos de América y España. Claramente el alto nivel conceptista del texto y el buen manejo de los complicados elementos del dogma contribuyen a dar credibilidad a dicha atribución. La forma musical usada por Herrera es acertada por su simplicidad al ser estrófica, aunque en la segunda sección usa inesperados cromatismos que resultan muy apropiados al intenso barroquismo del texto.

E.B.

Juan de Herrera

Cascante murió entre Diciembre de 1702 y Enero de 1703, cuando se nombra al bachiller Juan de Herrera (c.1665-1738) como Maestro de Capilla en propiedad. Al igual que en el caso de su antecesor, no se conoce nada de su formación musical aunque las obras suyas que se conservan en el Archivo se ajustan a los cánones estilísticos españoles de finales del siglo XVII y comienzos del siguiente. En cuanto a la planta de la capilla musical en tiempos de Herrera tenemos más información, ya que en un documento de 1713 las autoridades eclesiásticas se quejan de un «decaimiento» de la música debido al carácter «apacible» y la falta de rigor del Maestro de Capilla. Esto llevó al nombramiento de Francisco de Ospina Maldonado, canónigo Magistral del Cabildo de la catedral, como superintendente de Herrera. No se sabe hasta cuándo actuó la superintendencia, pero en documentos posteriores se vuelve a calificar a Herrera de Maestro de Capilla, a pesar de su renuncia de 1714. La capilla contaba con el maestro titular y dos maestros de niños, cinco o seis instrumentos para el bajo continuo o doblaje de las partes (corneta, cornetilla, bajón, bajoncillo, órgano) y de seis a diez cantantes, de los cuales tres por lo menos cantaban partes de soprano.

En 1726, con la muerte del Tesorero, se crea un problema financiero en la Catedral y en un memorial los músicos expresan que no hay dinero para las plazas dotadas y que ésto se refleja en la baja calidad de la música que se hace. Hacia 1735 Vicente Camacho figura como organista y el maestro de tiples Juan Concha como organista suplente. A la muerte de Herrera, en 1738, se nombra como Maestro de Capilla interino a Francisco de Paula Amaya y se ajusta el salario de cinco cantores, los más experimentados según las autoridades de la iglesia. Es posible que los frecuentes problemas financieros y la muerte de Herrera hayan traído una crisis temporal en la música de la catedral, ya que en los libros de actas de esta época (1735-48) son muy pocas las menciones de dicha actividad.



La música de Cascante presenta los elementos típicos de la música litúrgica y para-litúrgica que se usaba en las catedrales españolas en este período. En su producción musical se distinguen tres estilos claramente diferenciados: 1. Piezas litúrgicas en latín, generalmente homofónicas y que resultan las menos interesantes en el contexto de las demás (piezas para la liturgia de Semana Santa y salmos generalmente incompletos), 2. Obras de tema religioso mas no litúrgicas, homofónicas y contrapuntísticas vocales sin acompañamiento y 3. Solos y obras vocales contrapuntísticas y homofónicas con acompañamiento de bajo continuo, las cuales exhiben un estilo ágil, con una gran homogeneidad entre música y texto y de gran riqueza y vitalidad rítmica. Los esquemas predominantes son el *romance*, la *letra* y el *villancico*, los cuales usan coplas de versos de ocho sílabas, aplicados a música en la que predominan los metros ternarios y en la que existe una clara vinculación con la música popular de aquel momento.

Siguiendo la tradición establecida por Cascante, y en cierta medida por Blasco, Juan de Herrera compuso dos tipos de repertorios: 1. Obras litúrgicas en latín, a uno o varios coros con bajo continuo (responsorios, invitatorios, salmos, misas y lamentaciones) y 2. Villancicos, jácaras y romances para una o varias voces con bajo continuo (religiosas no litúrgicas). La música no litúrgica de Herrera es un poco más austera que la de Cascante, especialmente en el aspecto rítmico, pero sus obras a varios coros en latín exhiben mucho más interés que las de su antecesor, especialmente las versiones a dos y tres coros de sus salmos de vísperas y completas, que parecen haber sido modelados en composiciones anónimas españolas que se conservan en el mismo Archivo y obras de maestros españoles de la segunda mitad del siglo XVII como Luis Bernardo de Jalón, Francisco Losada, José Vaquedano, Juan Sanz y Matías Ruiz entre otros.

El Virreinato

Las reformas de los monarcas Borbones en la península, especialmente en los gobiernos de Fernando VI (1746-1758) y Carlos III (1759-1788) afectaron notablemente el funcionamiento de las colonias. Desde el punto de vista cultural uno de los resultados más importantes fue una cierta internacionalización del gusto español, que como resultado inmediato a nivel musical, puso en contacto a las colonias americanas con la música italiana entonces de moda en Europa aunque sin duda este fenómeno tuvo mayores proporciones en virreinatos de mayor importancia como los de México y Perú. En otros aspectos, la política cultural borbónica se caracterizó por el interés en el desarrollo científico y comercial y la búsqueda del conocimiento del verdadero potencial de las colonias. La Expedición Botánica de José Celestino Mutis, la exhaustiva visita y descripción de pueblos del Arzobispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, la expulsión de los Jesuítas en 1767, la revolución de los Comuneros y la fundación de la Biblioteca Nacional, son todos resultados de una política coherente inspirada en el Despotismo Ilustrado de algunos monarcas europeos que impulsó hacia la modernidad la anquilosada cultura criolla americana.

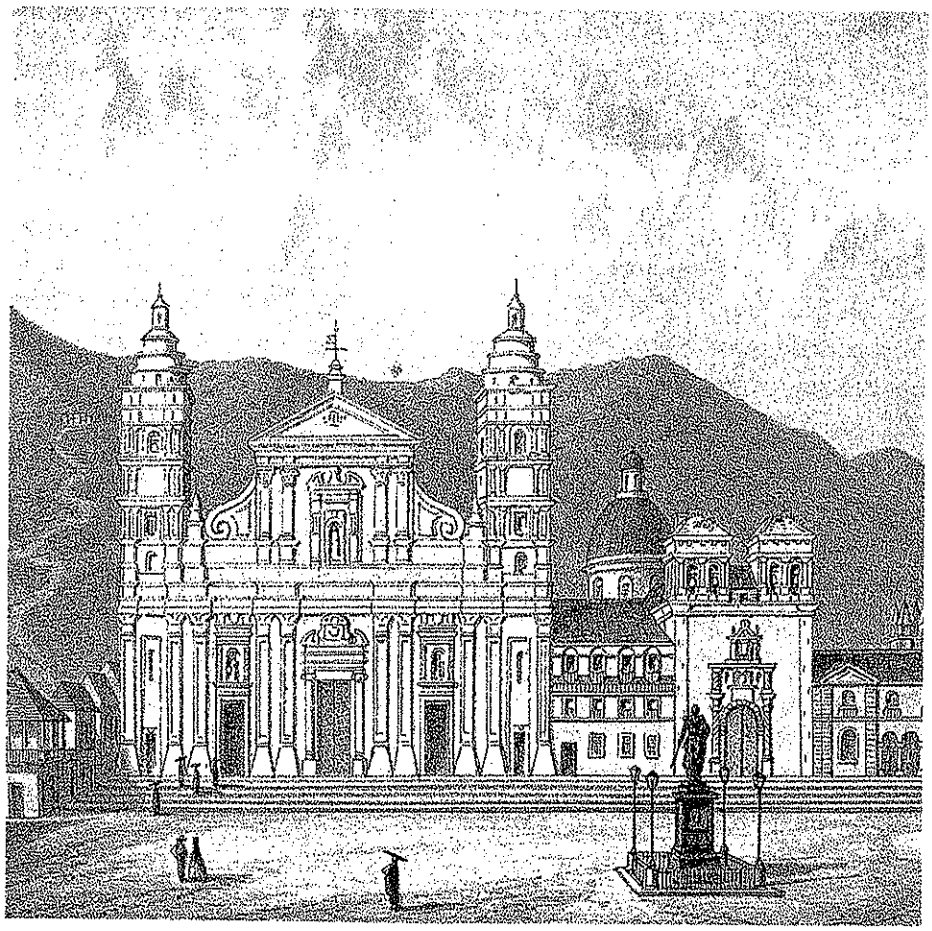
Un episodio importante y que marca un cambio de rumbo en cuanto al estilo musical, fue la llegada del violinista italiano Mateo Medici Melfi (o Melphi)

CD1 Corte 13
Morenas gitanas
De Navidad. Jácara eucarística
Juan de Herrera

La estructura de este villancico de Herrera, recuerda la de otro (Bate las alas) de José Cascante, su antecesor como maestro de capilla de la catedral y probablemente también su maestro. En éstos se evita la tradicional forma estrófica para las coplas y se la reemplaza por una sección compuesta como el estribillo, en la que se alternan solos y dúos (y también tríos en el caso de Cascante).
El tema de las gitanas era, con el de los negros, pastores y campesinos, uno de los más tradicionales en los villancicos de Navidad desde finales del siglo XVI. En los de gitanas se hace siempre alusión al 'andar, andar' de los clanes nómades gitanos y al hecho de 'hurtar' o 'robar', asociadas tradicionalmente a ellos pero curiosamente no mencionado en este ejemplo. Aquí, se habla de la 'rueda' de las carretas de las errantes gitanas, caracterizadas como morenas y trigueñas que cantan y bailan en rueda al son de castañetas (castañuelas). En un muy bien logrado texto, se asocia el trigo con las trigueñas y su brillo con el del resplandor de los rayos del nacido, (que brillan como espigas). Además de ese trigo se hacen las hostias que lo simbolizan en la eucaristía.
E.B.

'A Vos, Majestad tremenda' - Villancico
(Página anterior)
Juan de Herrera *(c.1660-1738)*
Archivo Monasterio de
Santa Clara, Bogotá.

entre quienes acompañaban al virrey José Solís Folch de Cardona, quien asumió funciones en 1753. En 1757 se le nombró violinista de la catedral con la obligación adicional de 'enseñar los niños que se le asignaren para que siempre haya personas hábiles...'. Es posible que Melfi no haya continuado en la catedral ya que ésta es su única aparición en dichos documentos, sin embargo en 1772 aparece mencionado con el sobrenombre de 'el italiano' en un documento en el que se indica su condición de ausente y 'fugitivo' por deudas. A pesar de que Melfi no haya tenido una gran importancia en el plantel musical de la catedral, su presencia en Santafé seguramente puso a los músicos locales en contacto con elementos básicos del estilo italiano hasta entonces desconocido para ellos. Ésto está corroborado por la presencia de algunas obras italianas en el repertorio de la iglesia. Las obras de Giovanni Pietro Franchi (?-1731), Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) y Carmine Giordani (1685-1758) ejemplifican todas el estilo vocal instrumental usado en la música catedralicia de aquel momento, especialmente el estilo napolitano y romano a varias voces con violines y bajo continuo al órgano. La introducción de los violines a la capilla de la catedral de Santafé se efectúa en este período como consecuencia y constituye un importante cambio estilístico.



CUARTA CATEDRAL DE SANTAFÉ

El terremoto ocurrido en la ciudad en 1785 averió la tercera catedral, que era de tres naves y testero plano, con la torre y la sacristía incluidas en el cuerpo de la iglesia. Ésta comenzó a edificarse en 1573, después de que la anterior se derrumbó sin causa aparente, y se concluyó hacia 1678. Fue el recinto en el que realizaron sus actividades los músicos del período colonial. En 1803 se encomendó al fraile capuchino Domingo Petrés el trabajo de reconstrucción y en 1807, después de un nuevo terremoto que destruyó lo que quedaba de la anterior, se le encargó la obra de una nueva catedral. Petrés dejó la obra avanzada a su muerte en 1811, siendo terminada y consagrada la nueva catedral en 1823.

Salvador Romero

Salvador Romero (1759-66), de quien existen algunas obras en el archivo capitular, figura como poseedor de una de las capellanías Sanz Lozano al igual que como capellán de coro y Maestro de Capilla entre 1759 y 1767. En 1759, Martín Palacios Galán reemplaza en su puesto de acólito a José Ignacio Doncel quien fue promovido a la categoría de capellán de coro. En 1767 Palacios Galán, ya como capellán de coro, ascendió al puesto compartido de sochantre y además actuaba como capellán de las monjas del convento de Santa Clara.

Romero es el único de los maestros de capilla o músicos de toda la segunda mitad del siglo XVIII cuyas obras se conservan en el archivo. Las obras existentes son un conjunto incompleto de *Lamentaciones* para las lecturas de los Maitines de Jueves, Viernes y Sábado Santos. Se trata de las Lecturas II, III para el Jueves y Viernes Santo y de la I y II para el Sábado. Hay dos a solo (Jueves II Lec. y Viernes III Lec.) y las otras son a dúo (Viernes II Lec.) y otra a cuatro voces (Sábado I Lec.). A pesar de su simplicidad, las dos a solo resultan interesantes pues están compuestas en un estilo muy diferente al del repertorio del archivo en lo que se refiere a la música en latín. Se trata de líneas melódicas sencillas con acompañamiento, que posiblemente se cantaban con bastante ornamentación. Esto ocurre explícitamente escrito en las secciones correspondientes a las letras hebreas con que se inicia cada una de las secciones de las lecturas. La única otra obra de Romero en el archivo catedralicio es un responsorio para el Oficio de Difuntos; sin embargo también está representado por unos villancicos incompletos en el archivo musical del Convento de Santa Clara.

Fin del régimen colonial

En 1767 el presbítero Nicolás de Figueroa (1767-75) aparece como Maestro de Capilla y en el mismo año es nombrado también sochantre, compartiendo esa posición con el ya mencionado Palacios, por ser ellos 'los más prácticos y versados en el canto'. De los libros de Actas Capitulares tenemos la siguiente visión del funcionamiento del plantel de músicos en esos años: se contaba con un grupo de cantores de los cuales cuatro son conocidos por sus nombres y además con un 'maestro de músicos', cargo que en 1773 desempeña Casimiro de Lugo en reemplazo de Juan Concha. La iglesia contaba con dos órganos, e Ignacio de Mesa se desempeñó como organista hasta 1772, año en que lo reemplazó su hijo Dionisio, quien probablemente conocía la construcción y reparación de estos instrumentos ya que es mencionado junto con el religioso lego franciscano Fray Francisco Rodríguez para reparar aquellos instrumentos a los que 'les faltaban flautas'. Los otros instrumentistas debían seguir siendo los mismos intérpretes de arpa, bajón y violines; en papeles de música fechados en 1775 se mencionan además un 'fagotillo, clarín y cornetilla'. En efecto en ese mismo año, en una petición dirigida al Virrey Guirior sobre pagos atrasados y en otros documentos siguen apareciendo, ademas del Maestro de Capilla y sochantre, un maestro de canto, tres cantantes, dos violinistas, un violonchelista, un bajón y el citado Dionisio Mesa como arpista y organista.

CD1 Corte 16
Lamentación a solo
Lectio 3. Feria VI
in Parasceve *(1763)*
Salvador Romero
(fl. 1759-1767)

Son pocas las obras que conocemos de Salvador Romero, quien fue Maestro de Capilla de la catedral de Bogotá entre 1759 y 1767. Sin embargo después de Juan de Herrera es el único Maestro de Capilla de la catedral del siglo XVIII que fue compositor. El núcleo de sus obra son una serie de Lamentaciones (sobre el texto de las Lamentaciones del profeta Jeremías) para los nocturnos de Jueves (Feria V), Viernes (Feria VI) y Sábado Santos, que se cantaban en los maitines en la noche del día inmediatamente anterior. Las hay a solo como las de las Ferias V Lec. 1 y VI Lec. 3 o a dúo como las de la Feria V Lec.. 2 y Sabbato Sancto Lec. 1. Su obra más temprana es su Oficio de Difuntos fechado en 1759 y en el recién estudiado archivo del Convento de Santa Clara hay algunas partes de piezas incompletas atribuidas a él. El estilo de Romero es muy interesante, arcaico pero transparente y con melodías muy ajustadas al texto, que siguen la tradición del villancico de la generación anterior.

E.B.

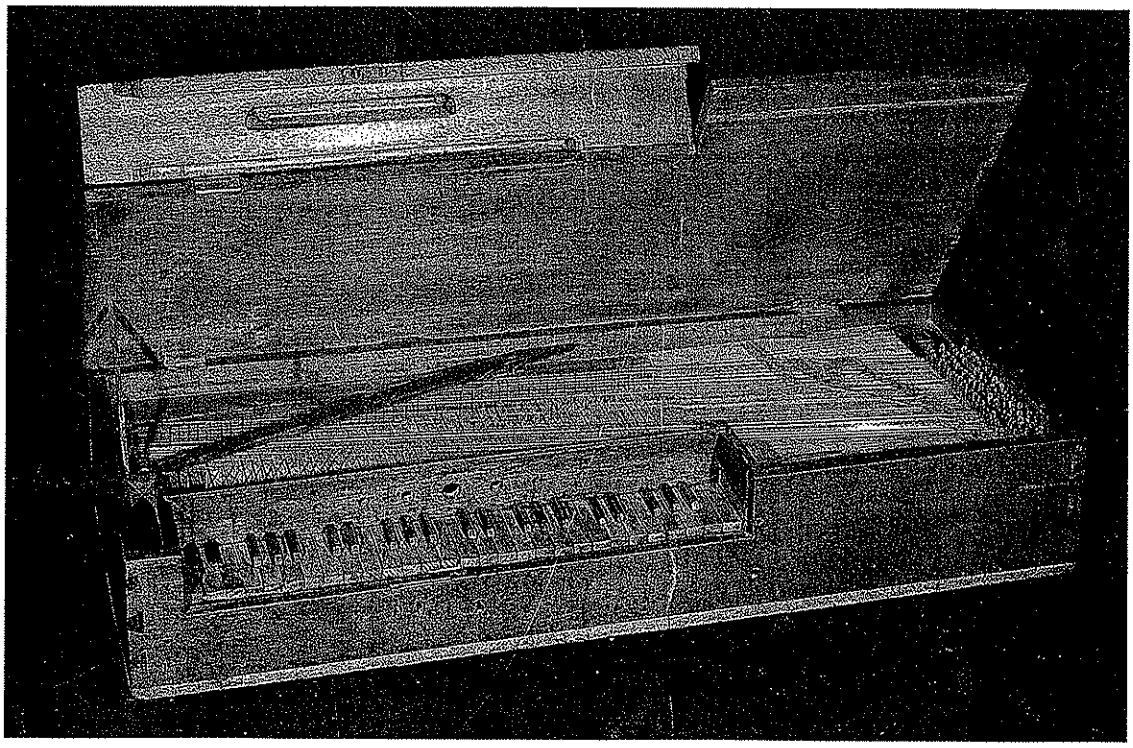
En 1781, después de venir desempeñando la plaza de maestro de los cantores, Casimiro de Lugo (1781- c.1816) asume las funciones de Maestro de Capilla interino y se encarga del conjunto mencionado. En los años siguientes encontramos documentos muy ilustrativos con respecto al funcionamiento de dicha planta de músicos. En 1783 el maestro sugiere que a un nuevo violinista se le permita entrar al coro con los capellanes para que mejore sus conocimientos de canto y poder ser cantante suplente. Sin embargo, el mismo año, los músicos de la capilla pidieron se le excluyera de ella, probablemente por problemas en la repartición del dinero que los músicos obtenían por sus trabajos extras en misas, servicios fúnebres, etc. Se sabe también que tocaban en diferentes iglesias (aún fuera de la ciudad) y que siguiendo la tradición hispánica del 'festero', el sochantre conseguía trabajos, cobraba y se encargaba de repartir el dinero entre los músicos. Antes, en 1781, otro memorial del mencionado Dionisio de Mesa, organista y arpista de la capilla, esclarece aún más algunos aspectos de su funcionamiento. Mesa comenta que entre sus tareas de organista estaba la de acompañar 'todo el canto en especial a Prima y en los Maitines y Laudes de Nochebuena'. En cuanto a las obligaciones del arpa estaban las de 'los días de Navidad, la Nochebuena, Semana Santa, día de Corpus y su octava, pero era necesario también 'para cada una de estas funciones ... consumir lo menos quince días en ensayar los cantores'. Como vemos, las pautas de funcionamiento de la capilla seguían siendo muy tradicionales y según las anotaciones mencionadas, bastante precarias musicalmente. Por ejemplo, en cuanto a los cantores, en ese año el Cabildo acuerda prescindir de Antonio Mesa, cantor, 'por no ser ya tan agradable su voz'; sin embargo al año siguiente lo restituyen a su puesto teniendo en cuenta que no había otro que pudiera suplir una faltante en el coro sin previo aviso dada su 'notoria destreza en la solfa y servicio de tantos años a la Iglesia'.

Melchor Bermúdez

Los detalles de la vida y actividad de Melchor Bermúdez, músico de probable origen indígena, resultan muy reveladores con respecto a las condiciones en las que se desarrollaba esa profesión a finales del siglo XVIII. Además, la presencia de su firma en algunos papeles de música del archivo capitular y su caligrafía musical hacen presumir que pudo encargarse de copiar una buena parte de él en esta época. Sabemos que en 1781 tenía un contrato con la catedral por tres años que posiblemente tuvo que abandonar, pues en una petición de 1798 habla de que entonces se encontraba 'enteramente restablecido de una enfermedad'. Allí Bermúdez solicita la plaza de organista en vista de la 'separación' del titular Agustín Velasco y se considera 'suficientemente hábil' y poseedor de los 'requisitos que son necesarios de punto de solfa' para el cargo, ya que ha estado dedicado 'siempre en el ejercicio del coro'. Esta observación puede aludir a un dominio parcial de la notación musical que en las condiciones de ese momento resultaban suficientes. La plaza le es concedida desde agosto y excluye las responsabilidades del arpa y el clave, de las que se encarga Atanasio Cabeza[s] pero comprende las 'obligaciones puestas al organista y la condición de enseñar dos niños'.

Hasta ese momento, Bermúdez también se había desempeñado como segundo violín en el grupo musical del Coliseo de Comedias. Después de retirarse de sus actividades en Santafé alrededor de 1800, se estableció en Nemocón en donde se dedicó 'con toda exactitud a instruir y enseñar a los indios jóvenes, no solamente a leer y escribir sino también en al arte de la música' y a desempeñarse como instrumentista y cantor en la iglesia. Bermúdez pedía en 1802 al Protector de Indios que se le nombrara maestro de música del pueblo, petición que no fue aceptada dada su poca idoneidad y en la que además el Fiscal Civil lo trata de 'indio'. Es posible que la competencia musical de Bermúdez fuera sólo aceptable, pero a pesar de su experiencia en la Capilla de la Catedral y en la orquesta del Coliseo, tal vez fue su condición de indio o mestizo la que no le permitió conseguir oficialmente el derecho al puesto que había venido desempeñando.

Ya se ha mencionado cómo a mediados de la década de 1780 figuran algunos músicos militares en la capilla, cuya presencia sólo logra afectar parcialmente el conservador ambiente musical de la institución catedralicia. En 1806, la nómina bajo la dirección de Lugo como maestro de capilla incluía dos tiples y cinco cantores uno de los cuales es mencionado también como interprete del violín. Los instrumentistas incluyen casi toda la planta de los músicos del Coliseo, dos violines, un violonchelo, un flautista –José María Torres, padre de Juan de Dios posterior maestro de capilla–, un contrabajista y Mariano Ibero de quien sabemos que era organista. El mismo documento de 1806 menciona la reparación del 'monacordio' que ya se había mencionado en la admisión de Bermúdez en 1798 y que probablemente era un clavicordio, instrumento que se usaba para la práctica y enseñanza de los organistas, similar a los que hoy en día se encuentran en varias colecciones privadas y en la colección de instrumentos musicales del Banco de la República.



CLAVICORDIO, S. XVIII
Longitud: 110 cm.
Profundidad: 45 cm.
Colección *José Ignacio Perdomo Escobar*,
Banco de la República,
N° 30500

En las cuentas de 1806 aparece [Juan] Antonio Velasco, quien recibe una bonificación 'por tocar el octavario de Nuestro Amo' y el mismo Maestro de Capilla Casimiro de Lugo recibe un pago por suplir la falta del arpista en la Calenda y el Aguinaldo. Es posible que para entonces esa plaza no existiese, pues en España había caído en desuso en la década de 1760-70.

La música en la Catedral en el siglo XIX

El sucesor de Lugo fue Antonio Margallo (1816-26), a quien encontramos como maestro de capilla en 1816, al frente de un plantel musical compuesto por tres cantores, entre ellos Domingo Quijano y sus cuatro hijos que se unen a él en 1817. En las actas de esos años es mencionado un Cancino de Mompox , 'instruido en canto de coro' (1796) que probablemente sea Juan Antonio, el músico especializado después en la música militar. El ya mencionado Juan Antonio de Velasco, actuaba como organista en 1809 y fue posteriormente despedido por negligencia, desempeñándose Mariano Ibero (?-c.1835) como segundo organista.

Todo parece indicar que el repertorio utilizado en este período era el mismo que hemos descrito para la época anterior a 1750. Dentro de sus pocas adiciones, tal vez las más importantes son las de la música italiana, posiblemente introducida en la época de Melfi y las citadas composiciones de Salvador Romero. Las numerosas anotaciones en los papeles de música hechas de 1800 a 1838, casi todas por Juan de Dios Torres, evidencian el uso del repertorio de la segunda parte del siglo XVII y el XVIII, en especial obras de Juan de Herrera. La copia por parte de Torres del libro de coro LC-4 con las obras de Rodrigo Ceballos indica también el uso tardío de la polifonía del siglo XVI. Las partes encontradas de las Sinfonías de Cananbich y Haydn pueden ser las únicas evidencias de la interpretación de música de un estilo radicalmente diferente, en la que posiblemente intervinieron los músicos de la catedral y los de los regimientos militares y del Coliseo. En este aspecto, el repertorio de nuestra capital en la última parte del siglo XVIII era muy diferente a aquel de las catedrales de Lima, Cuzco, Buenos Aires, La Plata, México y aún al conservado en el archivo de Concepción de Chiquitos (Bolivia). En estos lugares, el estilo de la *tonadilla* había permeado el ambiente eclesiástico y el villancico se había transformado profundamente con el influjo de estas obras y de la música italiana.

En ese momento y como era tradición siglos anteriores, a pesar de que había prohibiciones al respecto, no era raro que los músicos de la catedral estuvieran vinculados como músicos a otras iglesias y conventos. En el convento de Santo Domingo el organista era Mariano Ibero quien como se dijo era segundo organista de la catedral en 1809 y había sido juzgado incompetente para reemplazar al primero. A pesar de eso, es nombrado Maestro de Capilla de la catedral en 1826, aunque su elección es demandada y es despojado de su cargo, nombrándose en su lugar a Juan de Dios Torres (c.1795-c.1844) como se dijo, hijo de José María Torres, flautista español al servicio de la catedral y del Coliseo de Comedías.

La actividad de Juan de Dios Torres en la iglesia se inicia siguiendo la antigua tradición española, es decir como niño 'cantor y tiple', documentada desde 1806.

Sigue dentro del conjunto de la catedral hasta su nombramiento en 1826, después de la revisión de las oposiciones en que había resultado elegido Mariano Ibero. Sus piezas son calificadas por Robert Stevenson de rudimentarias, pero más que como compositor, la importancia de Torres radicó en la organización del archivo y en el esfuerzo por darle continuidad a la actividad musical catedralicia, ya para entonces sumida en una grave crisis. Torres se educó musicalmente en la catedral, seguramente en forma empírica, asimilando el estilo de la música a su disposición, como nos lo sugiere la secuencia de sus obras, la mayoría de ellas para dúos y solos. Las primeras son salmos (1804) y un villancico, la música mejor representada en el archivo, escritos seguramente para el precario conjunto musical existente a comienzos del siglo. El otro grupo son sus misas fechadas después de su admisión como Maestro, entre las cuales figura una que probablemente no es obra suya sino que, como dice, fue 'reformada' por él en 1827. Este probablemente continuó como maestro hasta aproximadamente 1844 ya que protocolizó su testamento en 1843.

La ausencia de obras adecuadas hace que el repertorio de la última parte del siglo XVIII y de comienzos del XIX esté constituido por adaptaciones —a veces a ultranza— de piezas con más de un siglo de antigüedad. En 1826 Torres decide interpretar la *Lamentación* a 8 voces para el Sábado Santo de Juan de Herrera, indicando que no importaba que le faltaran 'dos voces si se puede cantar'. Al año siguiente, otra de las obras de Torres indica que es 'para los días que hay cantores'. Finalmente, un ejemplo que nos ilustra la adaptación del material antiguo a las circunstancias del conjunto de ese momento, es la interpretación del villancico anónimo *Que lo fino no sólo está en el llanto*, en cuyas partes aparecen los nombres de sus doce ejecutantes, todos ya mencionados como miembros del conjunto catedralicio y que incluyó seis cantantes, flauta, dos violinistas, violonchelo, contrabajo y dos organistas.

En otra sección se verá cómo en Santafé se puede comprobar en aquellos años la existencia de importantes redes que revelan los lazos familiares o de compadrazgo que ligaban a los músicos de la catedral, quienes como también se ha dicho, desempeñaban sus actividades en otros contextos como los de la música teatral o de baile (ver cap. Músicos).

El sucesor de Torres fue Valentín Franco (?-c.1860), del cual tenemos pocas noticias, aunque según Osorio Ricaurte fue compositor de obras que se usaban en muchas de las iglesias de Bogotá. En 1839, el norteamericano Steuart indica que para las funciones de Semana Santa lo único que rompía la solemnidad y monotonía del sonido nasal del coro era la música, pero le sorprendía que en lugar de pedir la ayuda de alguna de las bandas militares, que eran buenas, el grupo de la catedral solo usara unos pocos instrumentos, dos flautas, un violoncello y un par de violines 'chillones'. La calidad de la música no debía ser muy buena y es probable que el maestro Franco sea el modelo del personaje de Valentín 'el músico' del cuadro de costumbres 'La tienda de don Antuco' de José M. Groot.

A mediados del siglo, conocemos piezas religiosas de los compositores más importantes del momento, Joaquín Guarín (1825-1854) y Santos Quijano (c.1807-c.1892), así como de importantes músicos profesionales, como Tiburcio Hortúa.

CD1 Corte 23
Lamentación
Lectio I Miércoles Santo
Joaquín Guarín (1825-1854)

Alrededor de 1849 el compositor Joaquín Guarín organizó la 'Sociedad Lírica' con el ánimo de efectuar conciertos y presentaciones de música religiosa. A juzgar por esta obra, el estilo del repertorio que Guarín quería divulgar entre el público bogotano, estaba inspirado en formatos europeos de estilo clásico y con influencia de la ópera y era sin duda muy diferente al del repertorio del grupo vocal e instrumental de la catedral, que aún en 1830 continuaba usando la polifonía del siglo XVI y reciclando los villancicos de ciento cincuenta años atrás. Esta 'Lamentación', la primera de la serie, es decir la Lectio I de la Feria V (Jueves Santo), se cantaba en los maitines la noche del Miércoles Santo y está instrumentada para cuatro voces (SCTB) con dos violines, dos clarinetes o flautas, violoncello o contrabajo (ambos se usan aquí) además de órgano.

E.B.

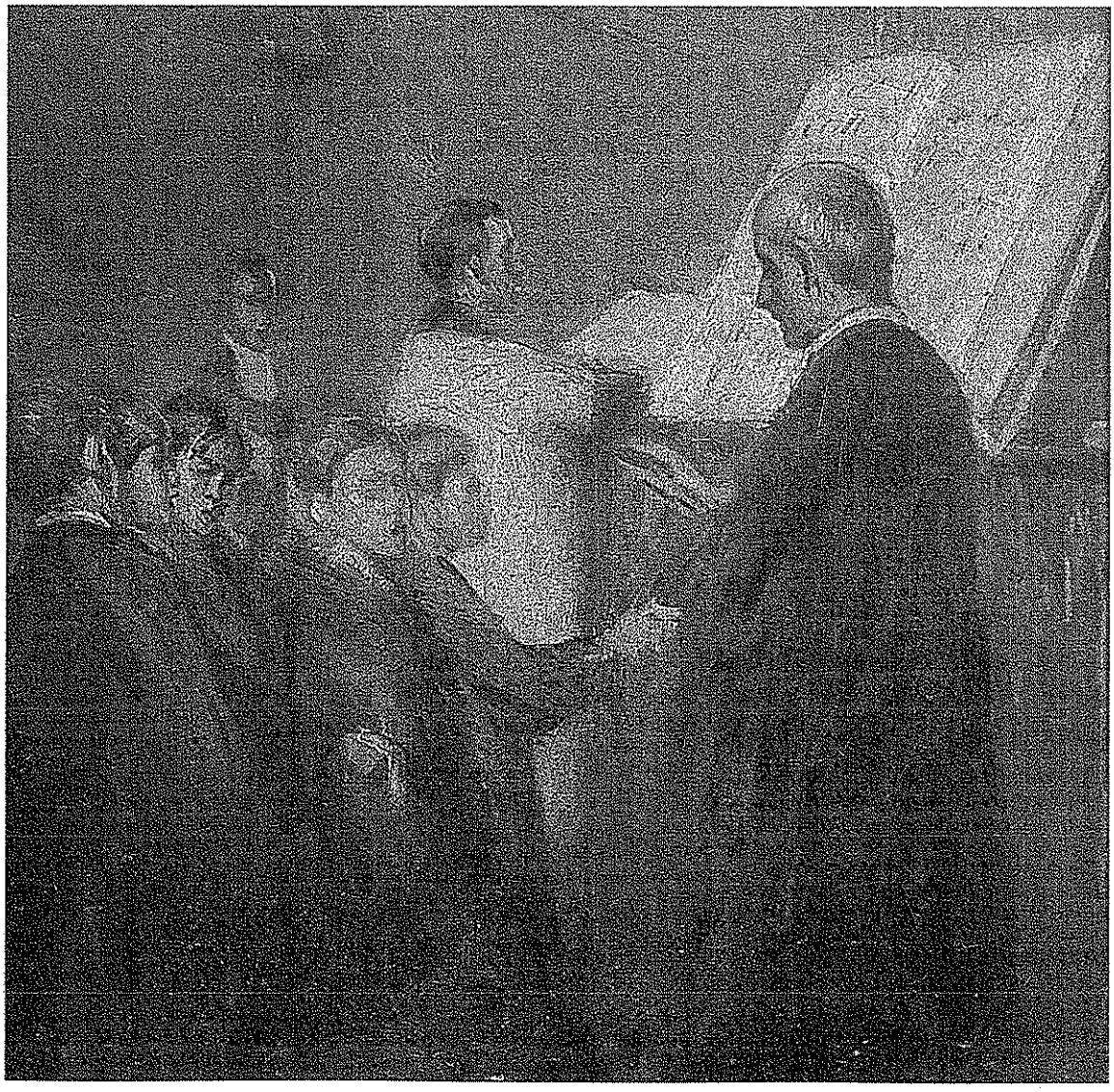
CD2 Corte 7

EL CORO DE LA CATEDRAL
Roberto Pizano, *c. 1928*
Óleo sobre tela, 69 x 70.5 cm.
Colección Museo Nacional de Colombia, Reg. 2179

La práctica del canto llano y el uso de los libros realizados por Francisco de Páramo hacia 1608, se mantuvieron hasta finales del siglo XIX, como fue descrito por Isaac Holton en 1853, y como se ve en este óleo, en el que se muestra a los niños cantores dirigidos por el Maestro de Capilla, leyendo del facistol, que hoy se conserva en la Casa Capitular.

Sin embargo este período estuvo eclipsado por la actividad de las dos sociedades que en ese momento de dividieron el liderazgo de la actividad musical de la ciudad: la 'Filarmónica' de Price, y la 'Lírica' dirigida y creada por Guarín, que se especializaba en la música religiosa, pero que no continuó sus actividades después de la muerte de éste en 1854.

En 1853, Isaac Holton, sin ocultar la poca simpatía que sentía por la religión católica, hace una descripción del interior de la catedral de Bogotá. Es una de las más detalladas y precisas que conocemos. Holton describe una catedral que contaba con un coro bajo interno, tradicional en las iglesias españolas. Indica que éste estaba situado en la nave central en frente a la entrada principal y era un cuadrado de nueve metros de lado y seis de alto, sin techo y con un enrejado enfrentado hacia el altar, con anchas paredes, dos órganos laterales y una tribuna para los músicos y cantores. Añade que en ese momento se contaba con aproximadamente doce canónigos y unos cuantos niños cantores que vestían de rojo y blanco.



En la iglesia de Las Nieves, Holton observó la presencia de un órgano en el coro alto, con dos fuelles. Observa además en forma general que, como sucedía en los bailes, los músicos eran contratados por las iglesias para eventos especiales y que en general la calidad de la música era mala, a excepción de un monje italiano que siendo aficionado, era la única voz decente que había encontrado. En el mismo año este mismo autor observa que en el monasterio de Santa Inés era el único en el que había actividad musical en Bogotá. El coro estaba compuesto por monjas y contaba con un órgano de fuelles en el coro.

El resultado de la guerra civil de 1859-62 llevó a los decretos de desamortización y tuición de los bienes eclesiásticos. Las iglesias se vieron afectadas y muchas de ellas fueron ocupadas por las tropas mientras duraba el enfrentamiento. Es bien conocido el caso del Convento de San Agustín que además de convertirse en cuartel y plaza fuerte fue el baluarte de la defensa de la ciudad en 1862. En septiembre de 1861 un grupo de ciudadanos le solicita al Ciudadano Presidente Mosquera la restitución del espacio de culto y uso del órgano de la iglesia de La Candelaria. El grupo de peticionarios incluye a Manuel Pombo, Miguel Samper y el mencionado José Caicedo y Rojas, quien también en sus escritos se manifiesta como un elocuente anti-mosquerista. Este recinto era muy importante para ciertas festividades menores como las que se celebraban en otras iglesias de la ciudad. Sin embargo la celebración de la fiestas de la Iglesia de la Candelaria estaban a cargo de Juan Antonio Velasco, el famoso músico que había regresado a Bogotá en 1829 después de haber tomado parte en las campañas militares del sur del país, Ecuador y Perú. Cordovez narra en forma detallada la combinación de su devoción religiosa con su condición de músico profesional en la ciudad.

En este momento todavía se mantenía la tradición colonial del canto de los villancicos de Navidad, que se mantuvo durante todo el siglo XIX y se fue ampliando a las nuevas iglesias de la ciudad. Esta tradición sufrió sustanciales modificaciones a raíz de la aceptación de la nueva tradición musical europea, aquella internacional que se impuso en la ciudad como resultado de la gran transformación social ocurrida entre 1840 y 80 y que popularizó instrumentos como el piano o la guitarra de seis cuerdas, al igual que bailes como la *mazurka* y la *polka*. La tradición colonial, como ya hemos dicho, se marginalizó en este período hacia las clases menos privilegiadas, las cuales siguieron manteniéndola como propia aún hasta el siglo XX.

Conocemos poco de la vida de Manuel M. Rueda (?-c.1881), Maestro alrededor de 1860. Sabemos que entre sus obras figura una Lamentación que usa el tiempo de valse y que una antología manuscrita de canciones con acompañamiento de guitarra de alrededor de 1875 contiene un villancico suyo que continúa la larga tradición colonial de los villancicos de negros. En 1875 seguía siendo Maestro de Capilla. En ese año la iglesia alquila un armonio para el servicio; los documentos indican además que había cuatro cantantes y un conjunto instrumental compuesto por dos clarinetes, una flauta, un cornetín y trompeta. *CD2 Corte 5*

Según Perdomo, Rueda fue autor de un manual de organistas y cantores publicado en 1870. Sabemos que había sido también cantante ya que en 1850 tomó

CD2 Corte 8
Trisagio al Santísimo
a 3 voces
Santos Quijano V.

Después de desarrollar una intensa vida musical como compositor e intérprete en los años centrales del siglo XIX, Santos Quijano fue Maestro de Capilla de la catedral de Bogotá entre 1881 y 1892, año probable de su muerte. En la liturgia, el 'Trisagio' era un Himno a la Santísima Trinidad en el que se repite tres veces el nombre Santo y que se decía era el canto de los Serafines. Esta obra, que posiblemente data de mucho antes de su período en la catedral, está instrumentada para tres voces, dos violines, dos clarinetes una corneta a pistón en La, contrabajo y órgano y pertenece al fondo 'José I. Perdomo', de la Biblioteca Luis Angel Arango (Ms MI 1336, 13).

E.B.

parte, junto con el tenor venezolano Fernando Hernández, en uno de los conciertos que organizaba Nicolás Quevedo en honor de Bolívar, en el que se presentó la canción en su homenaje compuesta por el venezolano Lino Gallardo. Sus dos hijos, Víctor Manuel y Manuel Alberto Rueda (c.1880-c.1945) también fueron músicos (ver cap. Músicos).

Santos Quijano

La época en la que fue maestro de capilla Santos Quijano, entre 1881 y 1892, es aquella descrita por Caicedo y Rojas en su recuento del estado de la música en Bogotá en 1886. El nombramiento de Quijano, quien desde mediados del siglo se venía desempeñando como pianista y compositor y quien para ese momento bordeaba las setenta años, puede explicarse en parte como un signo notorio de decaimiento de la tradición musical catedralicia, que sólo podía ser subsanada en parte por éste, poseedor de una larga tradición familiar musical con vínculos con la catedral. Precisamente debido a su respetabilidad y experiencia fue uno de los más importantes miembros del jurado establecido en 1883 para el concurso por el premio a la composición patriótica, con motivo del homenaje a Bolívar organizado aquel año.

Con respecto a ese período, Caicedo desaprueba los cambios ocurridos en la música eclesiástica, sobre todo la introducción del piano y de los instrumentos de viento, en especial de la *cornet a piston* como instrumento melódico, muy popular en la ciudad desde mediados del siglo. A este autor le parecía francamente inadecuado, pero en su crítica no tiene en cuenta que se trata de un instrumento muy versátil, usado en la música de banda y de baile, dos de las ocupaciones más comunes para los instrumentistas que tocaban en las iglesias en ese momento. Lo visto en 1882 en las funciones de Semana Santa en la Iglesia de Las Nieves por una observadora inglesa corrobora lo dicho por Caicedo, quien notaba la introducción de repertorios inadecuados en la música religiosa. Aquí se indica la presencia de un piano a la derecha del altar, en el que una pianista tocaba piezas de música de salón reconocidas por esta autora.

Como continuador de la larga trayectoria musical familiar de los Quijano, uno de los hijos de Santos, Emiliano, fue profesor de piano en la Academia Nacional de Música en 1889 y según Perdomo Escobar, organista de la catedral en los últimos años del siglo XIX, convirtiéndose posteriormente en el único monje cartujo colombiano. Caicedo y Rojas menciona para 1887 la existencia de una pequeña orquesta en el coro de la catedral, que tenía en su repertorio música instrumental de Mozart, Haydn, Weber, Beethoven y otros clásicos, bajo la dirección de Quijano, quien también actuaba como organista. A éste le parecían especialmente sobrecogedores algunos momentos del culto, como el canto del evangelio, la elevación y el Agnus Dei, con toda la ceremonia y ritualización propias de la herencia colonial.

Como parte del proceso de apertura a las corrientes internacionales que se manifiesta en la cultura de la ciudad en esa misma época, alrededor de 1881-82, Bogotá contaba con una iglesia Presbiteriana (Scotch Presbyterian Mission House) en

la cual se combinaban el español y el inglés en los servicios. Las lecturas bíblicas y los himnos se hacían en español y el sermón en inglés y aquéllos, según reconoció una observadora inglesa, usaban melodías antiguas y modernas, se cantaban bien y se podía reconocer el texto.

El siglo XX

Los notables cambios ocurridos después de mediados de la década de 1880 que ensanchan el horizonte musical de la ciudad, repercuten relegando un poco la actividad musical de la catedral que, como hemos visto, había ocupado un importante lugar, que poco ha poco fue perdiendo. Poco después de la muerte de Quijano en 1892 llega Lorenzo Elcoro, probablemente con motivo de la compra del nuevo órgano de la catedral pues también se hallaba vinculado a la Casa Amézua, fabricante del instrumento, a quien se nombra Maestro de Capilla de la catedral, durando muy poco tiempo en el cargo. Otro de los organistas de la catedral documentados en los últimos años del siglo XIX y primeros del siguiente es Andrés Martínez Montoya (1869-1933), pianista, organista, profesor de piano y compositor, quien fue alumno de Julio Quevedo y posteriormente de la Academia Nacional de Música.

Después de tomar sus votos sacerdotales Carlos Umaña Santamaría (1862-1917) se convirtió en una importante figura de la música sagrada de la ciudad. Hábil pianista, fue organista de la catedral en los primeros años del siglo XX, estuvo asociado al Seminario Conciliar de la ciudad y se distinguió además como compositor de piezas religiosas, entre ellas una misa. Al igual que su antecesor Martínez Montoya, Umaña se preocupó por mejorar el repertorio instrumental oído en la catedral incluyendo obras de Bach y Wagner, compositores desconocidos en ese medio y sin duda muy contrastantes con el repertorio que durante casi tres siglos habían mantenido los músicos de la iglesia.

Después de la muerte de Umaña en 1916 fue difícil mantener el nivel que éste había logrado para la actividad musical de la Catedral. En 1906 la bula *Motu Proprio* de Pio X trataba de retomar el rumbo de la música religiosa inspirándose en los modelos renacentistas, reviviendo el canto gregoriano y la música polifónica. Quienes esto deseaban lamentaban la influencia de la ópera y de la opereta en la música de las iglesias. En este espíritu, Daniel Zamudio crea la *Sociedad Palestrina,* como parte de las actividades de la Unión Musical de Bogotá, de la cual era director. Con el apoyo del chantre de la Catedral y su organista (sacerdote de apellido Núñez), Zamudio organiza conciertos con el repertorio mencionado durante la corta vida de esta sociedad que terminó desintegrándose a los pocos meses de fundada.

La única figura que se destaca en estos años asociado con la música religiosa es Egisto Giovanetti, sacerdote italiano que estuvo a cargo del plantel musical de la catedral en la década de 1930. Fue además profesor del Conservatorio Nacional de Música y autor de un estudio sobre la música sagrada, no muy bien logrado, en juicio de Pardo Tovar. En estos años también contribuyó a la música religiosa la pianista y compositora Teresa Tanco de Herrera (1859-1945), quien dirigía un

CD2 Corte 13
Reverie
Para violín y piano
Carlos Umaña Santamaría
(1862-1917)

Tal vez uno de los pianistas bogotanos de mayor capacidad para el virtuosismo haya sido Carlos Umaña recordado por Ignacio Perdomo como "gran señor bogotano, cachaco gallardo, artista de finos quilates y sacerdote ejemplar" (Perdomo, 1980, p.164). En los programas de concierto de fines del siglo XIX, vemos anunciada la participación de Umaña con obras de Liszt para el piano solo, o acompañando piezas de Brahms y Dvorak, nombres hasta entonces, totalmente desconocidos en la provinciana Bogotá. Como Maestro de Capilla de la Catedral Primada, hizo escuchar a los feligreses capitalinos, probablemente por primera vez, las obras de Bach y Handel para el órgano. Se incluye en esta muestra, la obra Reverie *para violín y piano como ejempo de la pieza de salón emotiva y delicada, basada en el concepto de la melodía con acompañamiento, alejada del apunte nacionalista y el aire del país, una de las pocas composiciones de este tipo escritas en Colombia en el siglo XIX. La partitura fue impresa en Paris por A. Quinzard et Cie. antes del cambio del siglo. Umaña escribió valses para el piano y según Perdomo algunos estudios.*

E.A.D.

coro femenino en la Iglesia de San Ignacio y quien como veremos más adelante, desempeñó un importante papel como figura musical de la ciudad. (ver caps. Conciertos, Ópera).

Los músicos profesionales de ese momento, muchos de los cuales habían sido alumnos de la Academia Nacional de Música o del Conservatorio, se preocuparon por la música religiosa, pero las otras alternativas musicales más atractivas y lucrativas los alejaron de ella. En ese momento vale la pena destacar la labor de Antonio Varela, ex-alumno del Conservatorio, quien se dedicó a la dirección de coros y al cultivo del repertorio polifónico religioso en su Coro Polifónico de Bogotá. Sin embargo la distancia que había entre la música en las iglesias y los repertorios que se usaban en el teatro, los conciertos, etc., era muy grande. Durante casi tres siglos se había mantenido un repertorio que ya no era vigente y que definitivamente encontró su fin como resultado de los grandes cambios operados en la vida musical durante las tres primeras décadas de este siglo. La radiodifusión y la música de entretenimiento comenzaron a nutrir la religiosidad popular al igual que las pegajosas melodías de los villancicos lo habían hecho cuatrocientos años antes; sin embargo a pesar de ser un fenómeno similar, el antiguo repertorio dejó de interpretarse y desapareció casi totalmente con el Concilio Vaticano II, siendo redescubierto en los años 70 del siglo XX como parte del movimiento de interpretación histórica de la música del pasado.

CORO POLIFÓNICO DE BOGOTÁ
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.744.
Al centro su director, Antonio Varela.

COLEGIOS

Siguiendo una de las más importantes disposiciones del Concilio de Trento, en el último tercio del siglo XVI se fundaron en América una serie de Colegios Seminarios que tenían entre sus asignaturas la enseñanza del canto llano y de la polifonía como un importante elemento de la preparación de los futuros eclesiásticos. Esta otra medida conducente a la mejor formación y profesionalización del clero.

El verdadero afianzamiento de la instrucción musical en Santafé de Bogotá se logró alrededor de 1581, mediante la fundación del Colegio Seminario de San Luis por parte del Arzobispo Fray Luis Zapata de Cárdenas. De acuerdo a las normas establecidas en el Concilio de Trento, en dichos establecimientos se debía enseñar 'Gramática y Retórica y las demás cosas y canto que se requería para la buena doctrina y enseñanza...'. Sin embargo, el colegio fue exclusivamente fundado para los hijos de españoles en virtud de la política de segregación ya mencionada y la incipiente instrucción musical de los indígenas se canalizó a través de las doctrinas. El seminario, que funcionaba en los predios de la catedral, tenía también una cátedra de lengua indígena (*muisca*) y para 1584 contaba con cerca de dieciséis, todos hijos de españoles. Como ya se dijo, en ese año llega al Nuevo Reino el compositor español Gutierre Fernández Hidalgo, quien es nombrado rector del Colegio Seminario, cargo que conservó hasta finales de 1585. Probablemente a instancias de conflictos entre la autoridad civil y las autoridades de la iglesia, el seminario funcionó plenamente durante sólo dos años y Garzón de Tahuste fue nombrado en 1586 para que tratara de mantenerlo, tarea que sólo logró cumplir parcialmente. Con la llegada del Arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero pudo organizarse de nuevo la actividad musical en Santafé. El Arzobispo Lobo Guerrero ordenó copiar los libros de canto llano iluminados por Francisco de Páramo que todavía pertenecen al Archivo Capitular de la Catedral. Por otra parte, Lobo Guerrero restableció la enseñanza formal de la música en el Colegio Seminario de San Bartolomé asignado desde su fundación a los Jesuítas.

En Santafé funcionaron además otros colegios que posteriormente se convirtieron en Universidades y que poseen documentación sobre actividad musical en este período, siguiendo las pautas ya mencionadas en las que la enseñanza del canto llano era parte del programa académico de la formación de eclesiásticos. En el Colegio de N.S. del Rosario, en manos de los Dominicos, se contaba entre 1656 y 1707 con instrumentos musicales como un rabel, un órgano y un clave, ubicados en la sacristía para ser usados en las celebraciones solemnes.

Lo mismo ocurría en otros colegios pertenecientes a los Jesuítas como el Colegio Máximo de Santafé, en donde en donde a mediados del siglo XVIII se usaron en las celebraciones violines y el órgano y se contrataban las chirimías de los indígenas de Fontíbón, tradición que, como se verá mas adelante, había sido creada en la doctrina de ese pueblo que ellos mismos regentaban. En algunas ocasiones los cantores de la Catedral tomaron parte en ellas y figuran también pagos para quien tocó las campanas y la matraca. Una de ellas fue la celebración en 1729 de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, la cual se hizo 'con luces, con instrumentos, con fuegos, con sermones y con el mayor aparato'. Sin embargo, es importante anotar que se trataba de la contratación de músicos pro-

CD1 Corte 14
Los Grados
Ensalada de Navidad
Juan de Herrera

Este villancico de Navidad de Herrera es una de las piezas más interesantes contenidas en el archivo de la catedral. Se trata de un largo solo, de carácter narrativo dialogado con un coro con acompañamiento. El tema es del procedimiento para obtener una licenciatura en el período colonial. Su texto menciona naturalmente el examen final que al estudiante se le pide responda en esdrújulos, sección en la que se hacen las únicas alusiones, por cierto muy tangenciales al carácter religioso de la pieza. Se trae a cuento otros elementos de la rutina académica de ese entonces, el bedel o ujier que sin propina no trabajaba, el uso de la música para la graduación y la comida y bebida que había que distribuir en el agasajo, en la que se mencionan las 'arepitas', tal vez la única alusión de nuestras costumbres en el repertorio de la catedral. El pago por el derecho de examen, el esfuerzo del estudio y el origen provinciano del estudiante (Sáchica), con velada burla a sus pocos conocimientos, todo alude a la norma en ese momento, un procedimiento costoso y generalizado pero que sin duda era un efectivo medio de movilidad social. El vejamen era otra de las costumbres de estas ceremonias, un breve sainete o 'sketch' en el que el graduando era satirizado en forma benévola por sus propios compañeros.

E.B.

CD1 Corte 11
Aquella hermosa nube
José de Loaysa y Agurto (?)
(c.1625-1695)

Este atractivo villancico, también perteneciente al archivo musical del Convento de Santa Clara, está atribuido a 'Mo. Loaysa' (tachado) en una de las partes y es posible que sea del conocido compositor mexicano José de Loaysa y Agurto. Su refinado texto es muy semejante a aquellos de la famosa 'monja de México' Sor Juana Inés de la Cruz que el mismo compositor musicalizó en varias ocasiones, y por qué no pensarlo, podría ser otro de sus villancicos. Loaysa y Agurto trabajó en la catedral de México como mozo de coro desde 1647 y luego como compositor y maestro hasta que finalmente en 1683 es nombrado Maestro de Capilla de dicha iglesia para ser reemplazado sólo seis años más tarde por Antonio de Salazar. Sin embargo en las portadas de las varias colecciones de villancicos de Sor Juana es mencionado como 'maestro de villancicos' que era sin duda su especialidad. Los textos de estos conjuntos de villancicos fueron publicados en 1676, 77, 79, 83, 85 y 1668.
Otro de los compositores de los villancicos de Sor Juana fue Miguel Mateo de Dallo y Lana (?-1705), Maestro de Capilla de la catedral de Puebla desde 1688 hasta su muerte y como posible vía de comunicación para villancicos con textos de Sor Juana en nuestro medio es interesante anotar que en 1694, un Miguel de Dallo y la Lana, muy posiblemente su pariente cercano y vecino de Santafé, es nombrado corregidor del partido de naturales de Duitama. Además, una copia de un villancico de Dallo y Lana perteneciente al archivo de la catedral de Bogotá se hizo en un papel con sello de 1692.

E.B.

fesionales y no de una de las actividades recomendadas para los colegiales. En efecto en 1776 en el Colegio de Santo Domingo (Isla Española, hoy República Dominicana), dependiente de la Provincia del Nuevo Reino, no se permitía el uso de diversiones como naipes o música entre los colegiales, prohibiendo específicamente el uso de guitarras.

CONVENTOS

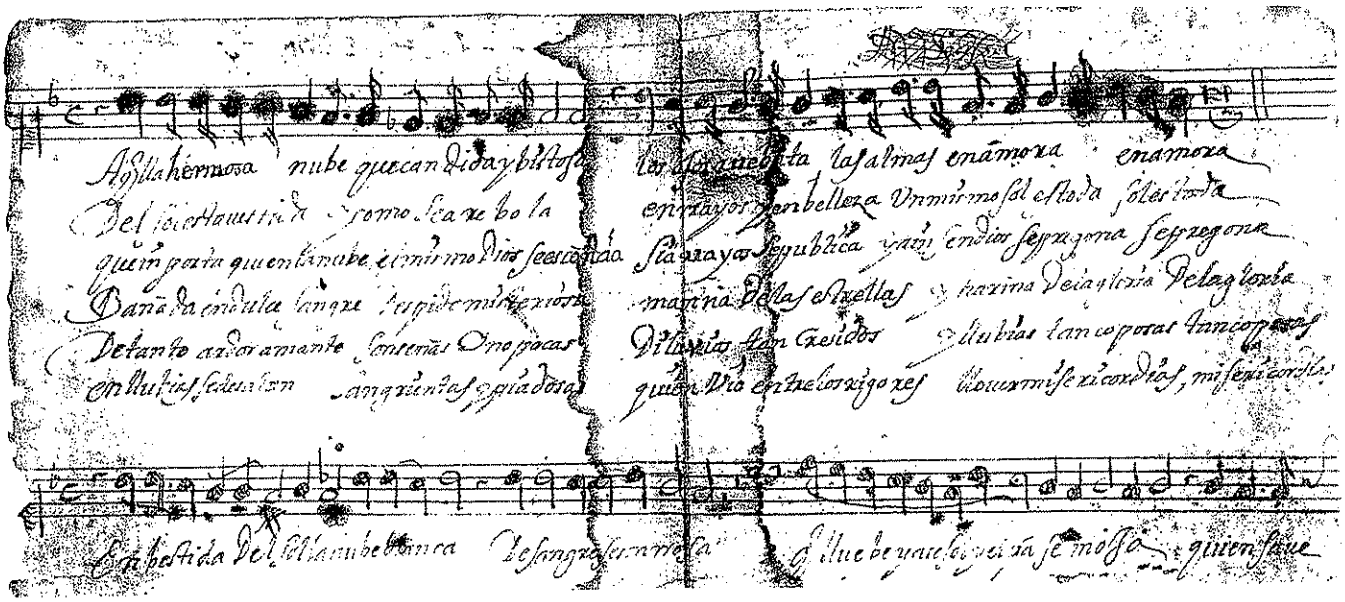
Además de la actividad musical en la Catedral y los colegios de Bogotá, en los conventos hay frecuentes menciones de la presencia de la música en celebraciones, fiestas, procesiones, ceremonias de grados, etc. En el convento de San Francisco, en 1617, cuando actuaba como guardián el historiador Pedro de Aguado, se compró un órgano grande que fue traído de España. Existen además numerosos datos sobre los conventos femeninos de clausura, de la Concepción, Santa Clara, Santa Inés y la enseñanza de N.Sra. del Pilar así como los de monjes, dominicos como el de N.Sra. del Rosario y del Convento de San Agustín, especialmente a finales del siglo XVII y durante todo el siglo siguiente. Un aspecto importante que se consolida en esta época, como se verá adelante, es la amplia participación musical en las celebraciones de las congregaciones, hermandades y cofradías de conventos e iglesias, en las cuales confluían los más variados sectores sociales, desde los indígenas, mestizos y artesanos hasta las altas autoridades eclesiásticas y coloniales.

La Concepción

El primer monasterio femenino en fundarse en la ciudad fue el de la Limpia Concepción de Nuestra Señora. Así como ocurre en otros casos, la documentación que poseemos no muestra evidencias de actividad musical en sus primeros años de funcionamiento. Entre 1625 y 1650 los inventarios muestran solamente la presencia de los libros de canto llano, varios misales, así como atriles y un fascistol para su uso. Alrededor de 1655 existe un interesante documento de este convento que muestra los varios tipos de música usada. Allí se encuentran ante todo libros de coro de canto llano y de polifonía. Entre los primeros encontramos dos manuales, un ceremonial, un breviario, dos antifonarios grandes y uno pequeño, junto con uno de credos, ambos de pergamino. Entre los libros de polifonía encontramos uno de misas, uno de el magnificat y cuatro de salmos en fabordón, todos estos en tamaño folio. También había los acostumbrados cuadernos de villancicos en tamaño cuarto, vertical y apaisado. Estos incluían volúmenes de villancicos, de misas, los invitatorios, el Te Deum, uno de las antífonas de la Concepción de N. Señora y siete cuadernos en blanco para copiar villancicos. Había también cartapacios, es decir, paquetes de pliegos sueltos con partes, que incluían música (seguramente villancicos), para la Semana Santa (Tinieblas), Navidad y antífonas para las fiestas de San Juan y Santiago. El inventario se completa con algunos papeles sueltos que incluían letanías, antífonas y versos. En el mismo inventario se menciona que el coro del monasterio contaba con un órgano con su llave, un cajón para guardar la música, un adufe (pandero sin sonajas) y una matraca para las funciones de Semana Santa.

En los libros de cuentas del monasterio se indica que durante las procesiones se contrataban anualmente chirimías, pífanos, trompetas y 'atambor'. Los intérpretes de chirimías eran en 1685 los ya citados 'chirimías indios de Fontibón' quienes se habían convertido en una institución de uso obligatorio en estos días de fiestas como resultado del trabajo de enseñanza de la música patrocinado por la Compañía de Jesús en su pueblo. Entre 1739 y 1741 las fiestas de Semana Santa, San Juan y la de la Concepción de Nuestra Señora, el ocho de diciembre, parecen haber sido aquellas en las que se usaba música con más asiduidad. En éstas hay gastos por la participación de músicos de chirimía y compra de cañas para los bajones y cuerdas, presumiblemente para el arpa. En 1740, para la fiesta de N. Señora, además de los anteriores gastos se compra un bajón. Entre 1761 y 1804 se encuentran los gastos mensuales de cuerdas y cañas para las arpas y bajones, tocados por las monjas que acompañaban a aquellas que hacían de 'cantoras' en la fiesta del ocho de diciembre. Además, se empleaban en ocasiones músicos externos que tocaban chirimías y el 'pito' y tambor, para la octava y fiesta de Corpus. Las mencionadas cuentas incluyen también el pago de los eclesiásticos (en alguna ocasión prebendados) que cantaban los oficios.

La actividad musical de las cofradías del convento se encuentra también documentada ampliamente. En 1679, se asociaron dos músicos a la Cofradía de San Juan Bautista con obligación de 'tocar a la fiesta de San Juan y el día de la Degollación'. Con la misma obligación ingresan al año siguiente dos nuevos hermanos que debían 'tañer en la fiesta' y en 1681 un 'músico de vihuela'. Para la fiesta de la Degollación de 1684 figuran los pagos hechos a músicos de 'arpa y vihuela'; probablemente algunos de los ya mencionados cofrades. Las cuentas de 1733 a 1754 incluyen los gastos de la música de las festividades de S. Juan, S. Roque y Corpus Christi, que emplearon chirimías (clarines), trompetas y tambores probablemente para las procesiones y cantores para los oficios. En lo referente a los gastos de la Cofradía de la Inmaculada Concepción entre 1724 y 1747, además de los mencionados cantores, encontramos intérpretes de arpa y vihuela, lo mismo que de tambor, trompeta y chirimías (clarines).



'AQUELLA HERMOSA NUBE' - Villancico
(fragmento)
'Mo. Loaysa' [José de Loaysa y Agurto (?) (c.1625-1695)]
Archivo Monasterio de Santa Clara, Bogotá,

CD1 Corte 8

Como no le toque la culpa

Manuel de Lima (siglo XVII)

Villancico de tema mariano perteneciente al archivo musical del convento de Santa Clara de Santafé. No conocemos nada de su autor, Manuel de Lima pero probablemente fue uno de tantos músicos portugueses que trabajaron en diferentes ciudades de España y América. En su estilo (las coplas) se reconocen algunas de las técnicas de las composiciones de Manuel Correa, también portugués, quien trabajó en España a mediados del siglo XVII y cuyas obras, junto con las de sus compatriotas Jerónimo González y Francisco de Santiago, están bien representadas en archivos americanos entre ellos los nuestros. La estructura y el texto de este villancico se apartan de los de aquellos contenidos en el archivo de la catedral. Está claramente inspirado en una melodía popular con un texto no religioso 'Que se caiga la torre de Valladolid, qué se me da a mí'. Esta sección se mezcla con el texto religioso, bastante abstracto por cierto, del villancico.

E.B.

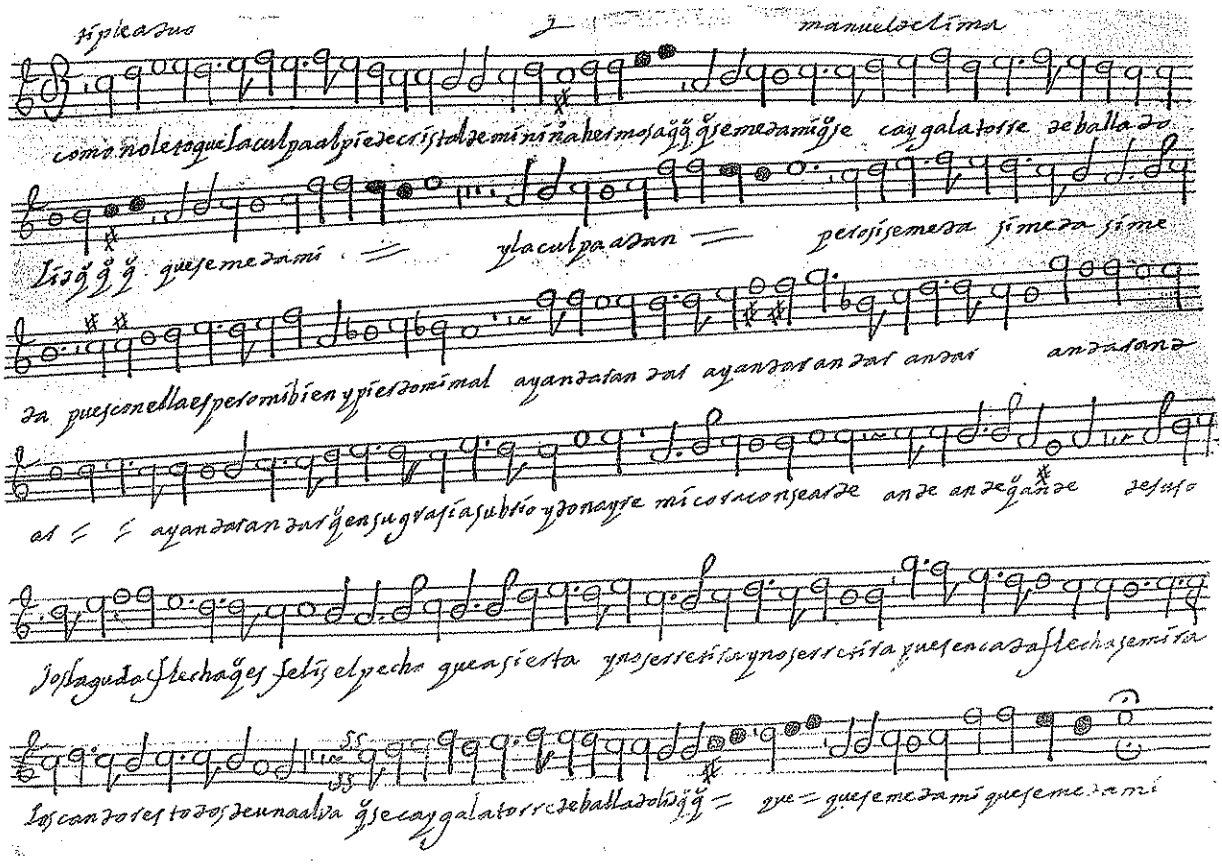
Santa Clara

Afortunadamente podemos contar con un pequeño archivo musical que proviene del convento de monjas de Santa Clara y que contiene música que puede ubicarse en las últimas décadas del siglo XVII y primera mitad del siglo siguiente. El repertorio de esta colección es completamente coherente con el material de la misma época que se encuentra en la catedral de Bogotá y en otros archivos americanos. La actividad musical en el convento de Santa Clara de Santafé esta documentada desde finales del siglo XVII, más de medio siglo después de su fundación. En 1696 'cantores' (seguramente los de la catedral) fueron empleados en las honras fúnebres que se hicieron a la priora y a otra religiosa fallecidas en ese año. Lo mismo ocurre en julio de 1701 con motivo de las honras que se celebraron en honor de Carlos II, último monarca de la dinastía de los Austrias.

Es indudable que dentro del convento había música en algunos de los oficios, aunque las actividades musicales se consolidarían sólo unas décadas más tarde. Desde 1725 hasta 1751, Juan Concha, quien era músico de corneta y cornetilla de la catedral, desempeña el cargo de maestro de música del convento con un sueldo de venticinco pesos anuales. En estos años hay cargos anuales para 'cuerdas y cañuelas' para los instrumentos musicales que eran usados en las fiestas de Navidad, Semana Santa y la de Santa Clara el once de agosto. Es posible que se tratara de cuerdas para el arpa y cañas para el bajón, los instrumentos más comunes (además del órgano) en el acompañamiento de la música vocal de ese momento. Además en el mismo período se premia a las que cantaban las Lamentaciones y Lecciones de Semana Santa y en 1751 también a las 'cantoras' de la fiesta de la Encarnación. En 1742 se hace la repartición de una alta suma de dinero entre las monjas, en la que se incluye a las 'cantoras seglares', quienes sólo obtuvieron seis pesos cada una en comparación a los cuarenta de las primeras. En 1751 continúa Concha como maestro de canto pero se recibe también en el mismo puesto al compositor Salvador Romero con un salario de setenta y cinco pesos por seis meses, es decir seis veces mayor que el de Concha, posiblemente justificado por la composición de piezas para el repertorio del convento, algunas de las cuales se conservan en su archivo musical. La última noticia que conocemos es de 1773, cuando se hace un pago a 'los músicos' por su participación en una de las fiestas. El archivo musical de Santa Clara contiene copias de algunas piezas de la catedral, vinculación que con seguridad se debió a Concha, quien durante varias décadas trabajó en ambas instituciones.

Otros conventos

En lo que se refiere a la actividad musical de otros conventos de la ciudad, sabemos que desde la tercera década del siglo XVII, los de San Francisco y Santo Domingo contaban con negros esclavos ministriles intérpretes de chirimías, bajones y sacabuches. Estos también prestaron sus servicios en la Universidad de Santo Tomás, regentada por la última orden y participaron en su solemne inauguración en 1639, en la que dos grupos de ministriles acompañados de atabales (timbales), uno de ellos a caballo, tocaron alternativamente en la procesión. Presumiblemente desde fines del siglo XVII el Convento de Santo Domingo



'COMO NO LE TOQUE LA CULPA' - Villancico a dúo Manuel de Lima - Siglo XVII Archivo Monasterio de Santa Clara, Bogotá,

contaba con un órgano. Más tarde sabemos de la presencia de Fray Juan Pulgar (c.1763-1827), quien además de ser versado en medicina y farmacia era músico y actuó como organista del convento y también de la catedral, en las dos últimas décadas del siglo XVIII y dos primeras del siguiente, después de su ordenación alrededor de 1783. Perdomo indica que también desempeñó una importante tarea docente. La noticia que citamos indica que dejó discípulos, uno de los cuales pudo haber sido Mariano Ibero (ver atrás 'Música en la catedral') a quien Caicedo y Rojas recuerda como intérprete de los dos órganos de la iglesia.

En el convento dominico de N.Sra. del Rosario en Las Aguas entre 1748 y 1780 se hicieron gastos similares a los de otras instituciones, especialmente en lo que se refiere a la celebración de la Semana Santa y de la fiestas de la Virgen. Aparecen pagos al músico de arpa y sus cuerdas al igual que a los cantores de las misas, vigilias y especialmente el *Miserere*. La mención de la ejecución del *Miserere* entre los oficios de Semana Santa de este convento puede aludir a una especialización en las diferentes partes del oficio o una tradición especial, ya que como se ha dicho, este tipo de obras está ausente del archivo catedralicio.

De igual forma, los documentos de gastos de la Cofradía de N.Sra. de Altagracia en el Convento e Iglesia de San Agustín realizados entre 1706 y 1707 indican el mismo uso, es decir el empleo de cantores y músicos de instrumentos de cuerda, al igual que las chirimías especialmente durante las procesiones. En 1785, en la misa de inauguración del Monasterio de la Enseñanza de N.Sra. del Pilar, el Pange Lingua y el Tantum Ergo se cantaron 'por los cantores con solemne música'.

'El indio brabo' *(sic)*
José M. Domínguez Roche, Bogotá, c. 1840
Acuarela y tinta china sobre papel
Colección Fondo Cultural Cafetero

CONGREGACIONES Y ERMITAS

Como en muchas iglesias, la Catedral de Santafé contaba con Congregaciones, Hermandades y Cofradías en las que se hacía especial atención a la celebración de oficios y fiestas con canto e instrumentos musicales. Una de las más antiguas fue la Hermandad (posterior Cofradía) de N.Sra. del Topo cuyas cuentas entre 1662 y 1671 indican gastos para los cantores y el organista que intervenían en las misas y las salves. En 1770 se halla un órgano en su capilla, el cual en el libro de cuentas de la Cofradía de 1802 es denominado un 'órgano pequeño'. Es posible que las obras dedicadas a esta devoción compuestas por Cascante y Herrera estuviesen enmarcadas dentro de las actividades de la cofradía y no como parte de aquellas de la catedral.

Otra de las cofradías de la Catedral era la de las Benditas Ánimas del Purgatorio. En 1633, el 'cantor' español Francisco de Soto y Acuña 'clérigo de menores órdenes, residente en Santafé', recibió un pago por cantar en unas exequias para la Cofradía de las Ánimas. En las cuentas entre 1677 y 1681 se consignan pagos al Maestro de Capilla (en ese momento Joseph Cascante) al igual que a los cantores de la iglesia, por la música de los aniversarios. Asimismo, los libros de gastos de la Cofradía del Santísimo Sacramento entre 1788 y 1799 contienen numerosos asientos de los gastos por concepto de músicos y cuerdas, al igual que los pagos de los intérpretes de tambor y la flauta para la fiesta de Corpus Christi.

Las parroquias y ermitas de la ciudad desarrollaron también sus actividades votivas, incluyendo en lo posible el concurso de la música. Una de las devociones que desde su fundación contaba con una fuerte participación musical, fue la Hermandad de N.Sra. de Loreto, auspiciada por la Compañía de Jesús. En la Ermita de la Santa Cruz (Las Cruces) desde 1656, poco después de su creación, la Cofradía del mismo nombre empleó cantores e instrumentos musicales a su servicio. En los libros de cuentas se mencionan chirimías, trompeta y tambor y en 1795 un órgano. En 1680 el fabricante de Tunja Simón de Riveros había fabricado un órgano para el santuario de N.Sra. de Guadalupe y en 1694 se menciona que aquel de la ermita de N.Sra. de la Peña tuvo que ser empeñado. En la Ermita de Egipto entre 1775 y 1777 también hay gastos por conceptos de 'música y canto'.

REDUCCIONES Y PUEBLOS DE INDIOS

Una de las primeras noticias de actividad musical misionera en el Nuevo Reino de Granada nos indica que en las doctrinas asignadas a los Franciscanos en la sabana de Bogotá se hacía una celebración decorosa del culto (es decir incluyendo música) y que además, los indígenas hacían 'sus procesiones como buenos cristianos'. Estas actividades fueron incrementando durante el siglo XVI y adquirieron un especial realce con la llegada de los Jesuítas hacia finales del siglo. Uno de sus logros más importantes fue la generalizada instrucción musical que le dieron a los indígenas de la doctrina de Fontibón durante las primeras décadas

del siglo XVII y que tuvo repercusiones en la ciudad hasta entrado el siglo XIX. Los ministriles indígenas intérpretes de chirimía, corneta y otros instrumentos de este tipo, concurrían regularmente a prestar sus servicios en fiestas y procesiones, tanto en los conventos como en la Catedral y en especial en el Colegio de San Bartolomé. En efecto, en los documentos relacionados con la visita del oidor Gabriel de Carvajal a Fontibón en 1639, en el inventario de la iglesia se encuentran entre los instrumentos de ministriles "tres juegos de chirimías, dos bajones, ... y tres cornetas..." y además una familia de violines ("un terno de vigolones") que no eran comunes en las iglesias y que pueden considerarse una contribución de los misioneros italianos, lo que nos da una idea del tipo de instrucción musical que recibieron estos indígenas. Así mismo, en los demás pueblos de la Sabana de Bogotá era común en aquel momento encontrar músicos de estos instrumentos.

La actividad en este campo durante la mayor parte de los siglos XVII y XVIII se concentra especialmente en las misiones jesuíticas de los llanos del Meta, Arauca y Casanare en donde se habían fundado reducciones y pueblos de misiones en los cuales —de acuerdo con los cronistas— siempre fue importante la música para la celebración del culto. En un principio estuvieron organizadas desde la sede de Santafé pero poco a poco fueron obteniendo la autonomía suficiente para considerarse separadas de la actividad musical de la ciudad.

También en el oriente de Cundinamarca se registra la existencia de una fuerte tradición de música e instrumentos musicales, asociados a la iglesia y a la celebración de las fiestas. Los habitantes de esta zona tuvieron una presencia muy importante en la ciudad en el siglo XIX y en muchas ocasiones asociada a las fiestas tradicionales. En1759 las iglesias de Ubaque, Une, Choachí, Cáqueza y Chipaque, contaban con órganos grandes y pequeños, arpas, violines, guitarras, flautas, trompetas, chirimías, clarines, bajones y bajoncillos, sacabuches, un violón y una vihuela y una matraca que reemplazaba el órgano durante la Semana Santa. Además, en la parcialidad de Gueca se contaba con una trompeta como parte de las propiedades de la Cofradía de la Concepción. La presencia del clave en estas iglesias seguía la tradición española en lo que se refiere al acompañamiento de la música de Semana Santa y el 'monacordio' o clavicordio, a su uso en la enseñanza de los organistas. El nivel de instrucción de los músicos está confirmado por la presencia de 'libros de solfa' o de 'papeles de canto'.

Un elemento importante de examinar en este momento es el proceso de aculturación que había comenzado a dar sus primeros resultados a través del contacto informal o formal de las tradiciones musicales europeas con la población aborigen. Las tradiciones musicales indígenas, sus canciones, bailes y fiestas fueron severamente reprimidas en Santafé después del establecimiento de la Real Audiencia. En 1555 y unos años más tarde, la Audiencia prohibió a los españoles que asistieran o permitieran este tipo de actividades, pero a pesar de ésto la música indígena, los instrumentos y los bailes fueron mantenidos no sólo en el campo sino también en las ciudades. En 1591 en Santafé se descubrió que en la casa de un barbero se reunían indios de ambos sexos y que bebían y cantaban con flautas mientras bailaban en rueda dando 'patadas con los pies como es costumbre de los indios infieles'.

Nota bibliográfica

Bermúdez, Historia, Cap. VII
Perdomo Escobar, 1976, p. 681
Stevenson, pp. 169-70
Ibáñez, III, p. 398.
Steuart, p. 184.
Holton, pp. 187-88, 194-99.
Caicedo, Recuerdos, p. 74, 77-79
Carnegie, pp. 75, 177-78
Zamudio, p. 349
Lázaro M. Girón en Ibáñez, *ibid,* I, p. 136
AGN, Conventos, 46, ff. 304 y ss.
AGN, Conventos, 27, ff. 807 y ss.; 46, ff. 234 y ss., y 283 y ss.; 58, ff. 744 y ss; 65, ff. 752 y ss; 67, ff. 259 y ss. y 569 y ss.; 76, ff. 1 y ss., 46 y ss. y 216 y ss.
AGN, TB, 6, ff. 746 y ss.
ACB, Documentos, Caja 92.
AGN, TC, 46, ff. 242 y ss.
Bermúdez, The Ministriles tradition, p. 155.
Perdomo Escobar, 1938, p. 420
Russi, Docs, Cit.

INTERIOR SANTAFEREÑO
Ramón Torres Méndez, 1849
Óleo sobre cartón,
37 x 27 cms.
Museo Nacional de Colombia
Reg. Nº 2096

La escena doméstica refleja la importancia del cultivo de la música como parte de las gracias sociales de la mujer santafereña en el siglo XIX. El instrumento es el piano rectangular fabricado por la fábrica de Clementi que hoy se conserva en la colección de instrumentos José Ignacio Perdomo del Banco de la República.

MÚSICA DOMÉSTICA, BAILES Y CANCIONES

Los repertorios musicales de uso doméstico, tanto en España como en sus colonias en los primeros años del siglo XVI estaban orientados hacia el canto y la música instrumental. Los instrumentos musicales europeos más comunes en este contexto en los territorios americanos fueron la *vihuela*, el *arpa* y la guitarra. Se usaron como instrumentos de música de cámara, tanto en forma individual como en conjunto y para el acompañamiento de música vocal, tanto religiosa como profana. Otro importante contexto para su uso fue la música de danza en donde también eran comunes los panderos y sonajas. Por otra parte, el canto era fundamental en la práctica musical de esa época y se acompañaba tradicionalmente con los ya mencionados instrumentos, aunque también se usaban otros como los de teclado y en el caso de los artesanos urbanos y campesinos, el rabel, los panderos y sonajas.

El baile de tradición cortesana era cultivado en América en los círculos de gobierno y en nuestro caso, en las casas de ciertos encomenderos y empleados de alto rango de la administración colonial. Desafortunadamente, no contamos con mayor información sobre los bailes que se incluían en las diversiones y 'saraos' que tanto se mencionan durante los siglos XVI y XVII. En cuanto a la música instrumental, la improvisación de variaciones sobre patrones armónicos y melódicos, llamados *diferencias*, constituían su principal género. Estas se hacían para todo tipo de instrumentos, los ya citados y aquellos de teclado como el clavicémbalo y el virginal, que tuvo gran popularidad en España y América en este período. Tampoco contamos con información precisa sobre el tipo de música que se oía y se tocaba en los hogares de las clases medias y bajas de nuestras ciudades. Es cierto que la mayor parte de la música vocal e instrumental española de ese momento pudo haberse interpretado en aquellos contextos y afortunadamente algunos documentos nos proporcionan alguna información sobre este aspecto. Es per-

tinente anotar que durante este período, la música doméstica también se convirtió en un importante frente de aculturación de la población indígena y de ancestro africano (esclavos y libres) presente en nuestras ciudades.

Para el período inmediatamente anterior a la fundación de Santafé, contamos con noticias que provienen de las pocas ciudades ya fundadas como Panamá y Santa Marta, en las que sabemos que por ejemplo, las mujeres cantaban acompañadas de panderos y sonajas (chapas) y que algunos conquistadores tenían formación musical, como Diego de Nicuesa quien se distinguía por su educación de hidalgo 'cortesano y músico de vihuela'. También sabemos que en algunas ocasiones los gobernadores y altos dignatarios reales habían mantenido la tradición de emplear músicos para su entretenimiento privado y que aún empleados de menor rango, como el contador Antonio Peinado de Aguirre residente en Panamá en 1542, adquirió un virginal con el alto costo de treinta y dos ducados de oro.

Una de las primeras menciones de música en Santafé, además de la presencia de los músicos militares que vinieron en las expediciones de los fundadores de la ciudad, es la de los documentos que se refieren a la residencia de Miguel Díaz de Armendáriz, gobernador en 1548, a quien se le acusa de excesivo boato ya que 'en los banquetes comía con trompetas y en su casa también y cuando él bebía, tocaba la trompeta y lo mismo cuando bebía su manceba en la misma mesa ...'.

GUADAMECÍ *(detalle)*
(página siguiente)
Espaldar de silla, Siglo XVIII
Sala Capitular,
Catedral de Bogotá
Las escenas que aparecen en las pinturas de cuero repujado y policromado – guadamecíes – incluyen con frecuencia instrumentos musicales y episodios de danza, en contextos bucólicos o campestres. En este caso se muestran un laúd y una vihuela de arco en un banquete campestre. Son escasísimas las imágenes de vida doméstica en la ciudad colonial granadina, y aunque es posible que estas pinturas hayan sido realizadas en España, nos permiten una aproximación visual a la presencia de la música en la metrópoli y sus colonias.

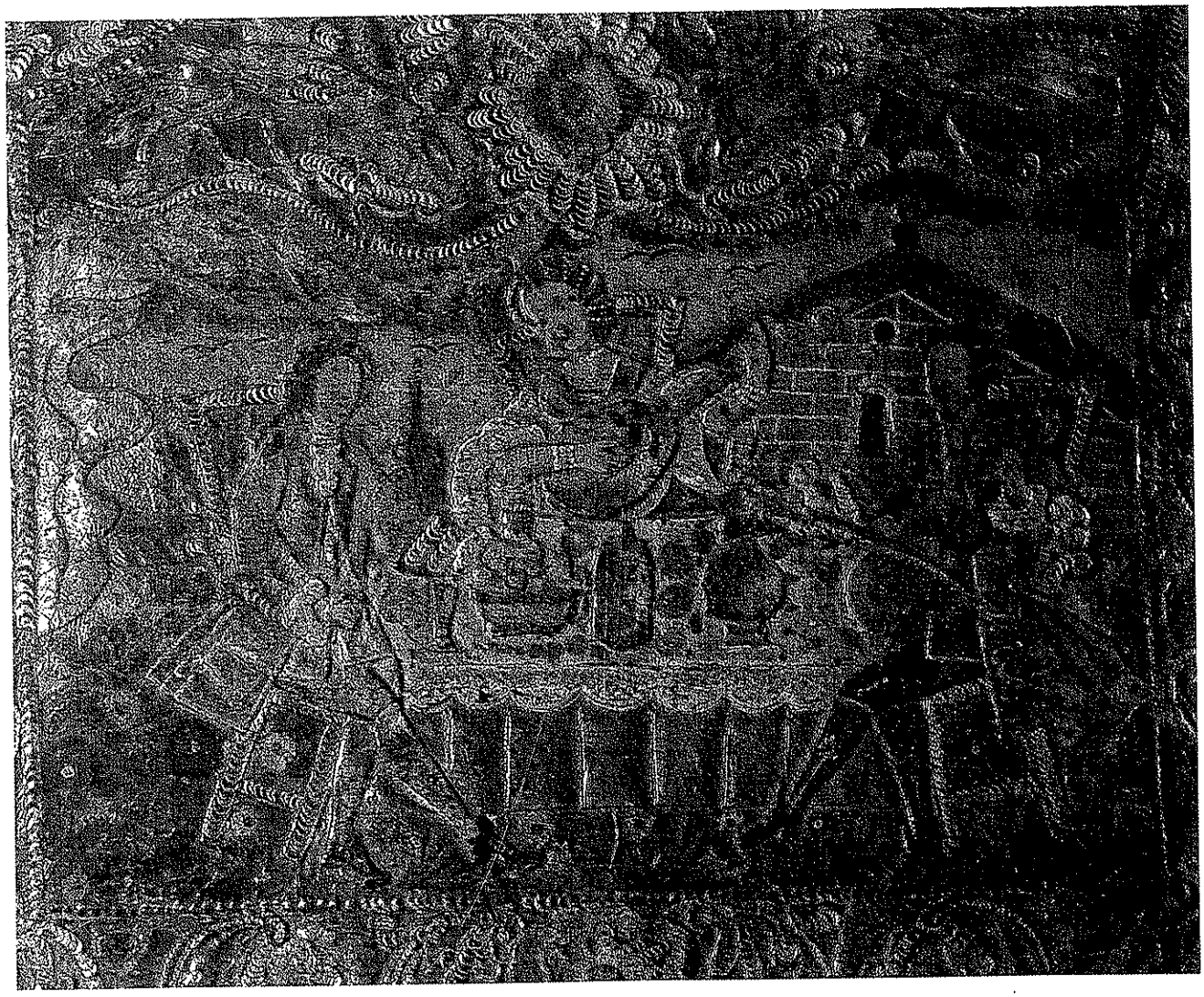
Las clases medias y bajas de la recién fundada Santafé cultivaron la música a nivel doméstico, siguiendo los patrones de la península. Uno de los repertorios preferidos para este efecto fue el canto de romances y coplas con el acompañamiento de instrumentos musicales, como la vihuela y la guitarra. En 1548 el mencionado Díaz de Armendáriz, residente en la ciudad, fue acusado de obtener ganancias ilícitas vendiendo vituallas a sus propias tropas y además vendiendo en forma privada en la ciudad cosas 'que valían muy poco o nada', como trompas y 'coplas de *Guárdame las Vacas* y otros villancicos'. Esto se refiere a las hojas volantes o pequeños folletos impresos con coplas y romances que circulaban en España y las nuevas ciudades de América y que se podían cantar usando melodías conocidas y populares. Estas publicaciones, de muy bajo precio, continuaron vendiéndose durante todo el período colonial a pesar de estar prohibida su venta por orden real.

Tunja parece haber tenido una vida cultural más refinada que Santafé en las primeras décadas de su existencia. Al menos eso nos sugieren las repetidas menciones a instrumentos musicales de los años 1570 y 80, que entre los bienes de notarios, mercaderes y oficiales reales incluyen vihuelas, guitarras y cuerdas para estos instrumentos, así como rabeles y flautas.

Como ocurría en Tunja en el caso de un eclesiástico con una buena educación humanista como Juan de Castellanos, en Santafé algunos miembros del clero cultivaron la música en forma privada, como se puede inferir de las dos vihuelas de seis órdenes que en 1631 fueron adquiridas en subasta pública por dos sacerdotes, uno de ellos el Cura Rector de la catedral. Dos años más tarde otro cura y bachiller tenía en su poder en el momento de su muerte cuatro instrumentos musicales: una vihuela, una guitarra, un laúd y un arpa; y ese mismo año uno de

sus colegas en la catedral tenía un arpa y una guitarra. En 1688 se encontraron una vihuela, un clave y un órgano con su mesa y algunas flautas de órgano sueltas en el inventario de los bienes del arzobispo Antonio Sanz Lozano, quien como se ha dicho dotó a través de capellanías la práctica musical de la catedral.

Los conquistadores y sus familias gustaban de ostentar con el lujo y los símbolos de poder. En los documentos notariales que a ellos se refieren encontramos instrumentos musicales costosos, como virginales y clavicémbalos. En Santafé, Francisco de Olaya, heredero de uno de los más importantes encomenderos, poseía en 1582 un virginal posiblemente similar al instrumento del tipo 'muselar' de dos teclados (madre e hijo) fabricado y fechado por Ruckers el año inmediatamente anterior y hallado en una hacienda cercana al Cuzco y que hoy forma parte de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En 1598 hallamos mención de cuerdas de 'clave', y sabemos de la existencia de virginales y clavicémbalos, ya que en 1616 un inventario de cuerdas las separa en cuerdas de 'clavicordio' y de 'clave' los nombres usados para éstos. En 1630 un clave avaluado en cincuenta pesos es parte de la dote de la prometida de uno de los encomenderos de la región.



Debido a la presencia de una amplia clase media (mercaderes, tratantes y artesanos), el ambiente cultural de Santafé parece haber sido menos rígido que en ciudades como Tunja. En lo musical, esto pudo reflejarse en que una gran variedad de estratos sociales poseían instrumentos musicales, incluyendo los indígenas y los negros. En 1574 el carpintero Melchor Esteban tenía, además de materiales y las herramientas de su oficio, una vihuela en préstamo que fue debidamente devuelta a su dueño y 'una 'vihuelilla de arco chica' formaba parte de las propiedades de un colega suyo en 1609. En 1614 un mulato libre que era sastre, dejó entre sus propiedades una guitarra que fue heredada por su mujer, de la misma casta. En lo que se refiere a los indígenas, sabemos que en 1633 un indio bautizado nacido en la ciudad, tenía una guitarra y pertenecía a varias cofradías y confraternidades de las iglesias de la ciudad. Estos grupos sociales aparentemente también tuvieron la capacidad de adquirir instrumentos musicales costosos, como el caso del virginal (clavicordio) adquirido en 1584 por un herrero, en la suma de sesenta pesos.

El precio de estos instrumentos era el mismo o un poco más elevado que el que tenían en España. Sin embargo el 'clavicordio grande de dos órdenes' mencionado para 1582 fue sin duda el más caro de todos los citados, ya que su precio fue de setenta y dos ducados (casi cien pesos), una suma muy elevada si tenemos en cuenta que por un real en España en 1575 se podían comprar diez litros de vino, cuatro o cinco gallinas o una onza de oro y que por esa suma, una persona hubiera podido vivir en forma muy acomodada durante un año.

En 1585 sabemos al menos de un maestro de música en la ciudad, Salvador Rodríguez, que no tenía ningún contacto con la iglesia y podemos suponer que desarrollaba su tarea en forma privada. La enseñanza de la música de instrumentos musicales en las clases privilegiadas parece haber estado a cargo de aficionados competentes que valoraban sus habilidades musicales. En 1629, un contrato entre dos adinerados residentes de la ciudad estipula que uno de ellos se compromete a enseñar a la hija del otro canto llano, canto polifónico y cómo afinar y tocar el arpa, durante un período de un año y medio, para pagar los cien pesos que le había costado un lote de terreno que le había comprado.

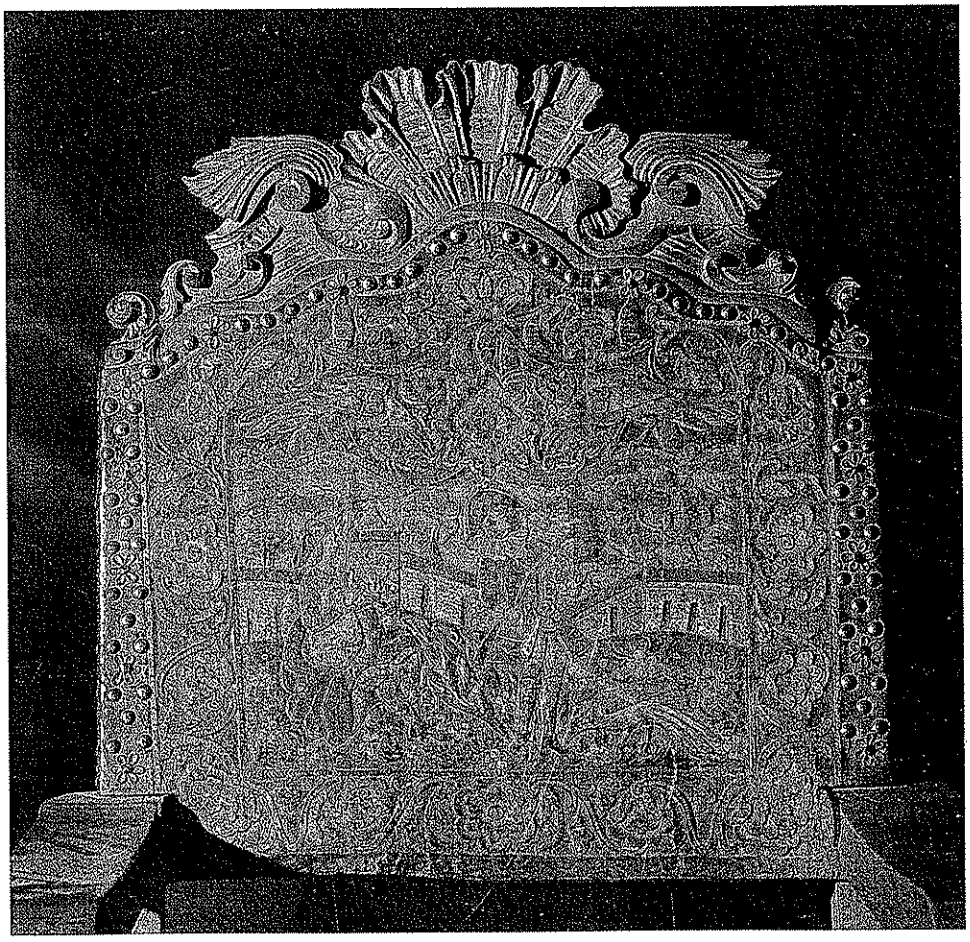
En cuanto a la presencia de otros instrumentos musicales en estos años, algunos documentos mencionan una vihuela en 1574 y unas cuerdas de guitarra en 1590. Por otra parte, como ya se ha indicado, las trompas (*jews harp* o *guimbarde*) eran instrumentos musicales usados para el intercambio o 'rescate' de oro y objetos de valor de los indígenas. En el caso de Santafé aparecen documentadas desde 1548 y en los embarques a América se mencionan desde la década de 1530 y aún se seguían usando como objeto de cambio hasta entrado el siglo XVIII.

En los documentos notariales de los siglos XVI y XVII es frecuente la compra y venta de cuerdas de vihuela y guitarra, al igual que la existencia de guitarras, vihuelas, arpas y 'clavicordios'. Era frecuente además que los músicos que actuaban profesionalmente como profesores o intérpretes —como por ejemplo en 1631 el caso del organista Baltasar Rodríguez o de Diego Ordóñez 'maestro de canto'— estuvieran vinculados a las actividades musicales en las catedrales y conventos.

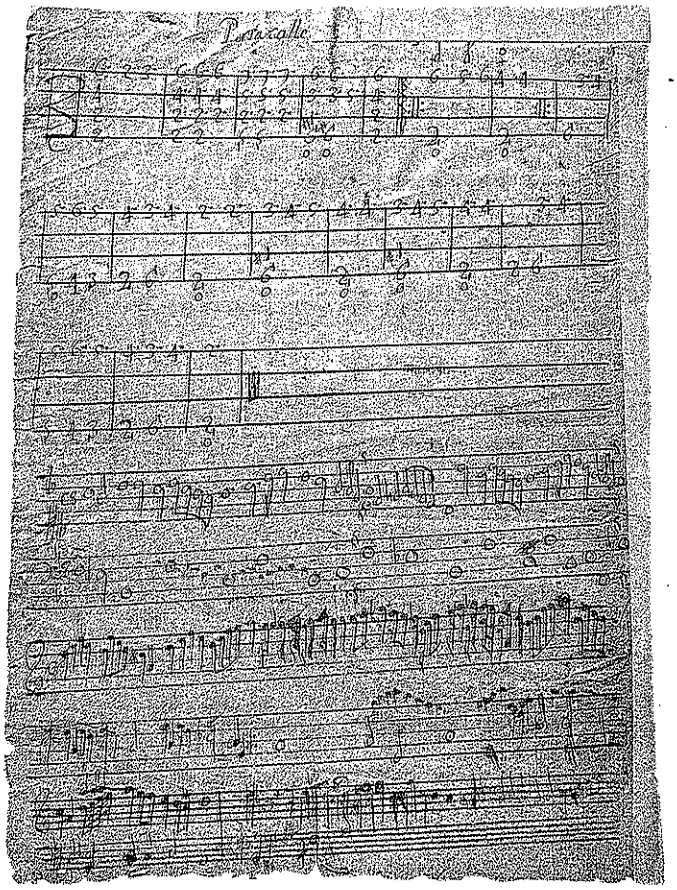
Además también participaban en la instrucción musical a indígenas y negros, quienes a manera de multiplicador entre sus comunidades difundieron posteriormente el uso de estructuras musicales, instrumentos y esquemas de versificación, de tradición europea.

Durante la segunda parte del siglo XVII y el siguiente, continúan apareciendo menciones de instrumentos musicales, de compra y venta de cuerdas, que son la evidencia de una mediana actividad en lo relativo a la música doméstica y aquella de los festejos públicos, procesiones y ceremonias. En Santafé en 1620, se habla de cuerdas de alambre (probablemente para clave o virginal), una guitarra y unas 'castañetas'. En 1665 se mencionan 'una vihuela grande de seis órdenes', una guitarra, cuerdas y 'papeles' de música. En la música doméstica se seguían usando todo tipo de instrumentos, tal vez importados todavía, como por ejemplo el 'clave grande' que se contaba en la dote de la hija de un funcionario de la Real Hacienda en 1695, o la vihuela que consta en otra dote de 1700.

También hay suficientes referencias a la distribución de cuerdas de vihuela, guitarra, arpa e instrumentos de teclado en diferentes regiones del país durante los siglos XVI al XVIII. Además de las 'finas y refinas' de Florencia o de aquellas que venían de Castilla o de Cataluña (Barcelona) en 1716, hay un interesante mención a 'cuerdas de la tierra', lo que indica que para ese momento ya se contaba con alguna tecnología para su fabricación, al menos en Santafé.



FIGURAS CON GAITA Y VIOLÍN
Guadamecí, espaldar de silla, Siglo XVIII
Sala Capitular, Catedral de Bogotá
La inclusión de la gaita en esta escena de danza, instrumento poco común en nuestro medio, indica que probablemente estas pinturas fueron importadas desde España.



PASACALLE
Anónimo, c. 1790
Catedral de Bogotá
Obra perteneciente a un cuadernillo de piezas en tablatura para guitarra de cinco órdenes, conservada en al Archivo Capitular de la Catedral de Bogotá, ejemplo del repertorio de música de danza utilizado en nuestro medio a finales del siglo XVIII.

Asimismo, la tradición de fabricación de instrumentos musicales también se estableció muy temprano en nuestro territorio. La relativa amplitud de la venta y distribución de cuerdas confirma la existencia de instrumentos sobre todo de guitarras, arpas y vihuelas. Muchos de éstos fueron importados como el discante y vihuela registrados en 1622; sin embargo la fabricación local ya existía pues en 1615 figuran dos guitarras 'hechas en esta ciudad'.

La existencia de instrumentos musicales en manos de la gente común es también un hecho documentado, como por ejemplo en Santafé, la dote de una joven mujer de clase media, que en 1715 incluía un 'arpa'. A pesar de los fuertes cambios que había experimentado la cultura y la sociedad española con las reformas borbónicas y el influjo francés e italiano, las pautas conservadoras de su cultura se mantuvieron en las colonias americanas con especial fuerza. Solo en virtud de ésto es posible explicar la presencia de vihuelas en Santafé en 1757 y 1760 cuando hacía más de un siglo y medio que habían dejado de usarse en la metrópoli.

Una de las pocas obras instrumentales que posee el archivo de la catedral es un cuadernillo con piezas en tablatura para guitarra de cinco órdenes, las cuales desafortunadamente no cuentan con notación rítmica que permita su correcta transcripción. Las obras mencionadas llevan los títulos de 'Preludio', 'Minué del Paspié', 'Fantasía', 'Sonata airosa' y además dos minuets y una contradanza. Según el repertorio, se trata de piezas en uso en España y en América entre 1770 y 1820. En el *Ms. Hague* (de origen mexicano) encontramos también 'minuetos' y varios paspiés como uno 'nuevo', el 'de la Princesa' o el 'de España', al igual que cuadrillas (o contradanzas) y sonatas. Se trata pues de un repertorio ante todo de música de danza de salón para instrumentos como la guitarra o combinaciones de ésta con otros como violines, clavicémbalos o en las primeras décadas del siglo XIX, el piano y la guitarra.

BAILES

CD1 Corte 18

La *contradanza*, bastante aclimatada en España desde mediados del siglo XVIII así como el *vals*, importado en la primeras décadas del siglo siguiente, constituyeron el repertorio más importante de música de baile entre las clases altas de la sociedad en el período final de la colonia y los años de la lucha por la independencia. En la época del Virrey Amar, se habían establecido los bailes públicos y bailes de máscaras en el Coliseo, por los cuales se pagaba una entrada; éstos también fueron reglamentados, al igual que las representaciones teatrales a las cuales nos referimos en otro aparte, por el oidor Hernández de Alba.

En cuanto a los bailes en boga a comienzos del XIX es conocida la cita de la *Gaceta* en la que se indica que para la recepción que se hizo en Bogotá a los vencedores de la batalla de Boyacá, se incluyeron bailes como el vals, la contradanza y el minué, que estuvieron a cargo de dos grupos instrumentales, llamados 'conciertos', siguiendo la antigua terminología española que sostenían la música sin interrupción. Sabemos además que ocurrió igual cinco años después con ocasión de la llegada de los libertadores del Perú después de la batalla de Ayacucho, en la que se mencionan los mismos bailes. Era natural que los jóvenes oficiales del ejército liberador y sus colegas extranjeros, aún en plena campaña, se divirtieran con los bailes de moda. En 1821, en la campaña que llevó a la batalla de Carabobo, un observador anota que los oficiales colombianos celebraron un baile con motivo de la visita de una pariente del Libertador, en el que con música de los instrumentos del batallón Albión, el propio Bolívar participó bailando un vals, un baile novedoso en aquellos momentos.

Por su parte, entre las clases medias y bajas durante el siglo XVIII se había generalizado en España y sus colonias un baile de parejas llamado *fandango*, que se presumía había venido de fuera de España, el cual se consideraba lascivo y contra las buenas costumbres y por esta razón fue motivo de persecución eclesiástica durante todo el siglo XVIII. En la mayoría del territorio americano no sólo se le llamaba fandango al baile y a su música, sino a la reunión en que se ejecutaba. Musicalmente consistía en la repetición de un patrón armónico de un acorde menor con su dominante, con una particular cadencia, usando una segunda menor en la dominante. Ya hacia 1735 Juan y Ulloa los observaron en Cartagena e indican que se hacían en los días de fiesta, pero que también eran frecuentes mientras estaban fondeados los barcos de visita en la ciudad, con la frecuente concurrencia de la marinería. En ellos la entrada era libre y se consumían bebidas alcohólicas y se usaban movimientos escandalosos e indecentes. En comparación, encuentran los bailes de las clases altas más ordenados; comenzaban por bailes españoles e incluían los 'bailes del país', los cuales desafortunadamente no son mencionados ni descritos en detalle. Este baile se convirtió, junto con la 'jota', las 'seguidillas' y 'seguidillas boleras', en uno de los géneros más divertidos de la música teatral española, pieza fundamental de los sainetes o entremeses que se usaban como entreactos en la presentación de las tonadillas u obras teatrales. En ese contexto era ejecutado a solo o en parejas como baile de exhibición, costumbre que como veremos, también se generalizó posteriormente en nuestro medio.

Caicedo y Rojas, Osorio y otros, han insistido en la importancia que tuvieron el venezolano José de Austria, el polaco Rolla y Juan Antonio Velasco, en la introducción de la música instrumental europea en nuestro medio. Uno de los primeros en hablar de la importación de pianos y de la dificultad de traerlos desde la costa hasta Bogotá es John P. Hamilton en 1824, quien indica que la gente quería tenerlos, pero que había falta de profesores e instrumentos y que un pianoforte puesto en Bogotá podría llegar a costar hasta doscientas libras esterlinas. Estos agentes de modernización de la cultura musical de la ciudad fueron seriamente rechazados por los músicos del círculo de la catedral, demostrando un insólito oscurantismo que contrasta notablemente con el relativo cosmopolitismo

CD1 Corte 17
La Cuchumba
Anónimo Ecuador, c.1825

Esta pieza proviene de una colección de villancicos compilada por músicos de ancestro indígena en los alrededores de Loja (sur del Ecuador) que se conserva en el Monasterio de San Francisco de Quito. El rerpertorio de esta colección (casi toda a una sola voz) incluye varios tipos de villancicos. En primer lugar hay algunos que siguen de cerca las pautas de la tradición colonial, como aquellos de negros y otros que son traducciones al quechua de simples versos de carácter doctrinal. Uno de los elementos más interesantes es la presencia de melodías y esquemas rítmicos muy propios de la música afroamericana, como es el caso de esta pieza cuyo nombre alude a ese origen, común a palabras usadas en todo América como Cumbia, Chuchumbé, Zambumbia, Zamba y Zulumba entre otras. En el manuscrito hay dos versiones diferentes y con numerosos errores y dudas aunque ambas aportan elementos interesantes, en una se detecta la clara modalidad melódica resultante de cantar coplas con la melodía del fandango y en la otra la ambivalencia rítmica entre el acento ternario y binario de la música afroamericana muy evidente en el bajo de la habanera o danza cubana o en la 'clavé' de la música caribeña. Este es uno de los ejemplos mas tempranos del tipo de música que viniendo justamente de estas áreas, en el Cauca fue llamado bambuco y se convirtió en el paradigma de la música nacional colombiana a mediados del siglo XIX.

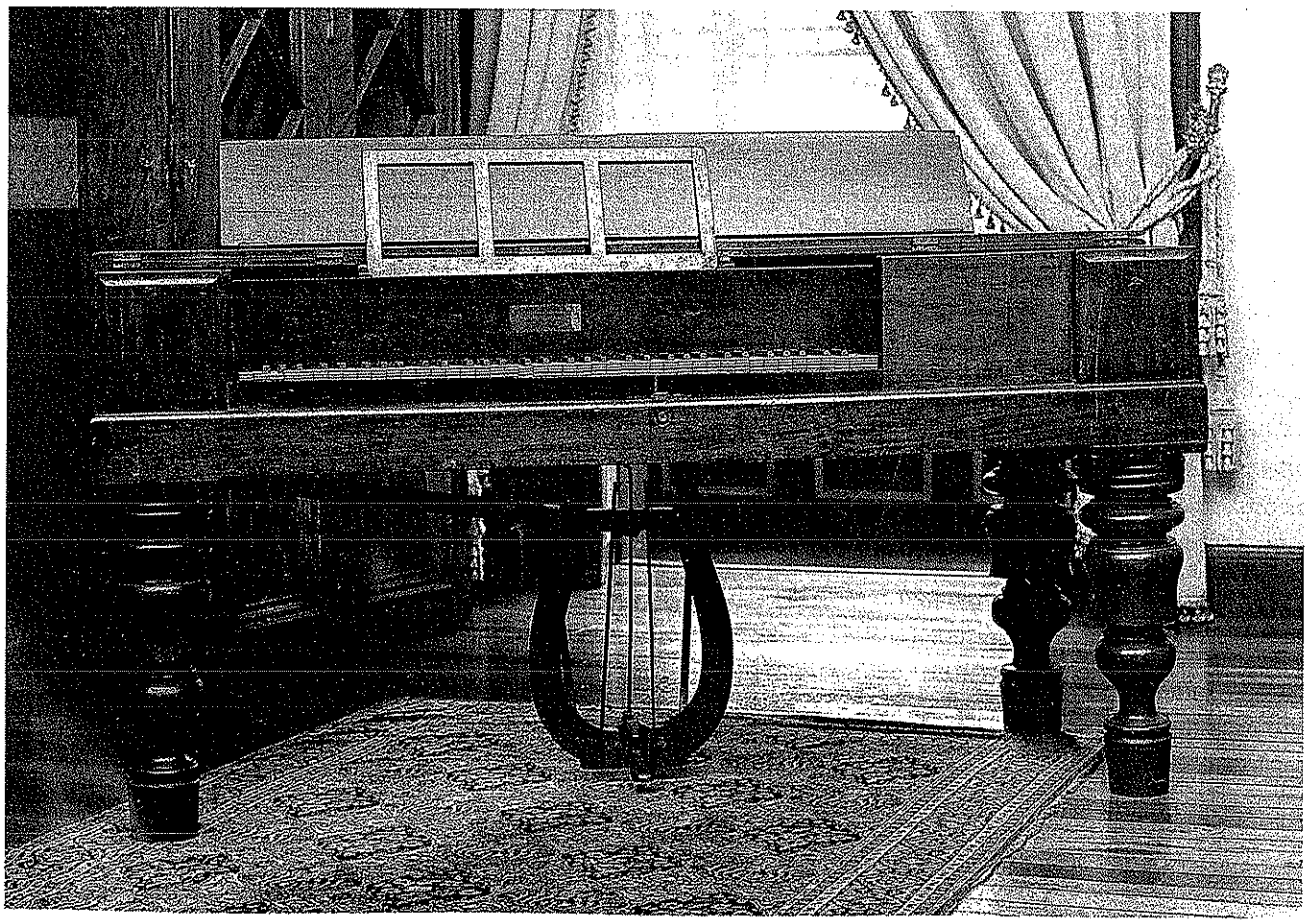
E.B.

PIANO RECTANGULAR
David McCormick, c. 1850
Colección Fondo Cultural Cafetero

El piano fue el elemento central de la vida musical doméstica de la ciudad desde la primera mitad del siglo XIX. La demanda de estos instrumentos, que según una fuente llegaban a los dos mil en una ciudad de treinta mil habitantes, era cubierta en parte por instrumentos fabricados en la ciudad, como el que aquí se muestra.

de quienes estuvieron cerca del campo patriota. Antonio Margallo, músico y organista de la catedral, publicó en 1834 un panfleto satírico en el que sin duda da muestras de una rara erudición musical para su medio, pero trata de 'herejes' y 'serpientes protestantes' a quienes introdujeron el piano y otros usos musicales foráneos, en contra de la cultura basada en la religión 'pura e intacta' defendida por el 'pontífice romano'.

Sin embargo, las nuevas tradiciones de música doméstica siguieron teniendo gran importancia en nuestro medio y no es extraño que el primer documento musical del siglo XIX que se conoce, sea un cuaderno de música para guitarra compilado alrededor de 1830-40 en su notación convencional, de propiedad de Carmen Caycedo, hija del presidente Domingo Caycedo. Su repertorio incluye contradanzas y valses y constituye una excelente muestra del repertorio de baile de salón y de música doméstica de ese momento. Otro ejemplo interesante viene de las obras costumbristas de Eugenio Díaz, quien en el contexto de los 'aguinaldos' que celebraban quienes se retiraban a Chapinero durante la temporada navideña, Díaz menciona una serenata con guitarra y flauta cuyo repertorio incluía la contradanza 'Las Delicias', la cual califica de 'sumamente vieja' y un vals, 'Los Pollitos', descrito por él como 'del tiempo de la República de Colombia' es decir de antes de 1830. Este último está contenido en el ya citado cuaderno de Carmen Caycedo.



Unos años después, con la fundación de la Sociedad Filarmónica, se amplía el panorama musical de la ciudad en manos de profesionales y aficionados y tomando el testimonio de uno de sus miembros activos, Caicedo y Rojas menciona que en esa época, pudo memorizar 'trozos de las sinfonías de Haydn'.

En los escritos costumbristas de mediados del siglo XIX se incluyen datos referentes a la práctica de la música en diferentes contextos sociales y que nos ilustran sobre su significado social. En una de sus novelas, Díaz refiere la historia de una expósita que fue educada en un pequeño establecimiento de educación femenino en donde se le había dado alguna instrucción musical en la guitarra; sin embargo ya que ella prefería el piano, debía ir a casa de una vecina para tocarlo. En un determinado momento su profesora de guitarra fue reemplazada por un joven joyero, que además prestaba sus servicios en las 'funciones de la iglesia', figura que sin duda encaja muy bien con los documentos de que disponemos, en los que se evidencia que miembros de los sectores artesanales y de las artes mecánicas se desempeñaron como músicos profesionales, tanto en el ámbito eclesiástico como el profano y particularmente en la enseñanza de instrumentos (ver cap. Músicos). En la narrativa, el piano se muestra como elemento de ostentación, que servía para pretender ascenso social, lo cual lleva al pretendiente de la joven del relato, un abogado, a comprar uno para ella, gesto que es reconocido como más importante que tener casa propia y que a la vez constituía una pieza clave para sobrepasar a las otras mujeres de su edad y de mejor clase, que se habían educado con ella.

Las pautas relacionadas con la presencia de pianos como elemento central de la música doméstica entre las clases adineradas se mantienen a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Es verdad que la llegada de los instrumentos mecánicos y más tarde de los métodos de reproducción sonora en rodillos y discos, así como la naciente radiodifusión, afectaron profundamente la continuidad de la tradición de música doméstica del siglo XIX; pero los observadores extranjeros coinciden en la presencia de pianos en las casas de los ciudadanos de alguna pretensión (*almost every house of any pretension*) e insisten en las ya mencionadas dificultades para su transporte hasta la ciudad, aún en 1904, cuando también se indica que los bailes y las comidas eran las diversiones más populares en la ciudad (ver caps. Instrumentos, Entretenimiento).

Durante las primeras décadas del siglo XX era frecuente que los músicos profesionales se reunieran muy frecuentemente con aficionados en veladas musicales, inspirados en las tertulias, que aunque eran reuniones privadas, se convirtieron en eventos cuasi-públicos de cuya celebración se conocía en la ciudad. Sólo para citar algunos ejemplos, tenemos el caso de las reuniones que organizaba Jerónimo Velasco en 1909 para los ensayos de su quinteto instrumental especializado en la interpretación de música colombiana, que se realizaban en la casa de habitación de Velasco ubicada en la carrera séptima con calle octava. Otro quinteto instrumental (tres bandolas, tiple y guitarra) de profesionales más modestos, también realizaba sus reuniones en el mismo vecindario, esta vez en la calle octava abajo del Observatorio, muy cerca del Teatro Municipal. Lugares populares servían de escenarios para el mismo tipo de actividad, como la tienda de abarrotes del padre de Arturo Patiño en el barrio Las Cruces.

'El Bambuco - Bogotá'
Ramón Torres Méndez, c.1856
Litografía V. Sperling, 1910
Colección Banco de la República

Resulta muy significativo que el primer capítulo de la obra que José M. Cordovez Moure comenzó a publicar en 1893 esté dedicado a los bailes. Muchos observadores coinciden en indicar que los bailes y las comidas eran la columna vertebral de la vida social de la clases pudientes de la ciudad. Miguel Cané aporta entre 1881y82 importantes observaciones para la caracterización de la música doméstica en esos contextos. Este autor apunta que en las salas de algunas de las más importantes familias, la música de piano y las canciones (especialmente los bambucos) con el acompañamiento de éste, eran parte esencial de estas diversiones en las que descollaban las mujeres jóvenes. Sobre el nivel musical de estos eventos, Cané recalca la sensibilidad y talento musical de quienes participaban y sobre todo el hecho de que a pesar de no haber recibido una educación musical formal, le impresionaba la intuición con que ellos interpretaban la música de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Rubinstein.

Por la misma época, Caicedo y Rojas menciona en 1887 el ensanchamiento del gusto de los aficionados por la música, en la ciudad, hasta esas décadas restringido a la ópera y que poco a poco se fue ampliando a la música instrumental especialmente con el repertorio de piano, como las sonatas de Mozart o Beethoven, los nocturnos de Chopin y obras de compositores menos conocidos como Leybach o Ravina.

EL BAMBUCO — BOGOTÁ.

Publicado por la Junta Nacional del Centenario de la Proclamación de la Independencia de la República de Colombia.

Edición ED. VICTOR SPERLING, Leipzig.

Alrededor de 1826-28, Caicedo y Rojas recuerda la actividad musical en la casa de los Hortúas, en la que participaban como violinistas los mencionados Rolla y Austria, no dejando de insistir en que todo ocurría lejos de su casa, ya que, prosigue, 'estabamos a diez cuadras de distancia y que salíamos a la once de la noche'. Sólo unos años más tarde, Manuel Pombo recuerda tertulias similares en la casa de su padre en donde, además de los mencionados, se incluye a Nicolás Quevedo. Para ilustrar otro estilo de música doméstica unos años después, el mismo autor anota que en un paseo a Fusagasugá, él y un amigo se divirtieron tocando en flauta traversa y guitarra, dúos de *Tancredo* o *La Gazza Ladra* de Rossini. Concluye agregando que en ese momento había 'profesores o aficionados' que tocaban en las iglesias y en los bailes.

Como se mencionó arriba, era frecuente que los bailes que se presentaran en los pocos espectáculos públicos de la ciudad, inmediatamente se pusieran de moda y entraran a formar parte del repertorio que se usaba como baile de exhibición, en la diversión cotidiana en las casas de las clases pudientes de la ciudad. Entre los bailes españoles que vinieron con las compañías teatrales en los años comprendidos entre 1836 y 40, Caicedo recordaba que de la compañía de Torres, habían gozado de popularidad 'La Jota Aragonesa' y 'Las Habas Verdes'. Por esa época los bailarines de estos grupos presentaron por primera vez en la ciudad el baile francés, los 'padedues', o *pas de deux* de la tradición del ballet. Caicedo indica que unas décadas antes se hacían bailes a solo o en parejas por parte de las mujeres, que bailaban 'boleros serios', minuetos o el 'Londu' u 'Ondú' traído del Perú. A este género de bailes de exhibición se asimiló rápidamente a mediados del siglo el 'bambuco', similar en inspiración como música nacional y con igual raíz africana que aquél, el ya mencionado 'fandango'. En 1882 éste todavía se acostumbraba, ya que en una visita a la residencia campestre de la familia Araoz en Zipaquirá, una visitante extranjera lo vio bailar en su honor por el dueño de casa y su esposa, acompañado de tiples y el piano.

En un contexto pueblerino, Eugenio Díaz explora el contraste entre los bailes nuevos y antiguos, en una localidad de las estribaciones de la cordillera oriental en la vertiente del río Magdalena (probablemente Mesitas del Colegio), ejemplo del típico sitio en el cual los habitantes de la ciudad, particularmente los jóvenes de ideas progresistas, como su portagonista, podían explorar la cultura popular campesina. En éste, que es uno de los episodios de más significado cultural de su novela Manuela, cuya acción ocurre hacia 1856, Eugenio Díaz deja claro que Demóstenes, quien representa a aquéllos, defiende el *strauss*, la *varsoviana* y la *polka*, mientras que desdeña los bailes de acerbo colonial practicados por los campesinos y habitantes del pueblo, como el torbellino, el bambuco, la caña de los mestizos y la manta de los indios, los cuales considera 'contrarios a la civilización'. Demóstenes concede que el *vals*, una vez paradigma del baile moderno, también era conocido en el medio campesino y de las clases bajas de la ciudad y además, en vena romántica, se aleja de la actitud de diversión utilitaria que los campesinos le daban al baile y habla de que para poder bailar aquellos aires modernos era necesario captar su 'espíritu'. Y en efecto, no era el vals el único baile moderno que había llegado a aquellas culturas. Caicedo y Rojas indica que estos

CD1 Corte 22
Polka a Isabel
Polka para piano, *c. 1860*
Santos Quijano

Esta obra fue publicada en el semanario 'El Mosaico' hacia 1860. En la colección de obras publicadas allí se evidencia la desaparición de la contradanza y la presencia de nuevas danzas, entre ellas la polka, la redova y la galopa. El valse seguirá siendo popular en Colombia, hasta la primera década del siglo XX.

CD2 Corte 10
Hermosa Sabana
Valses para piano
José María Ponce de León (1846-1882)

Ponce fue una importante figura de la vida musical capitalina de la segunda mitad del siglo XIX, reconocido por sus diversos aportes a la música, entre los cuales se deben mencionar: la divulgación de la misma a través de su actividad como director de banda; la composición de las dos primeras óperas colombianas, Ester y Florinda*; la escritura de zarzuelas ingeniosas, llenas de humor capitalino; la colaboración con literatos en especial, Rafael Pombo; la creación de obras pianísticas y arreglos para banda sobre aires nacionales, en especial, pasillos y bambucos; las composiciones para piano inspiradas en piezas de salón europeas, particularmente nocturnos y valses; y la creación de obra religiosa (misas y misas de difuntos) para conjuntos vocales e instrumentales en un momento en que la producción de música religiosa en la capital acusaba un serio descenso en su calidad.*

Junto con Oreste Sindici, inició en 1880 la edición de piezas musicales con una publicación titulada La lira de los Andes*, de la cual se conoce un sólo número con un vals de Ponce,* Mi triste suerte. *Ponce es uno de los primeros autores nacionales en recibir instrucción musical sistemática fuera del país: residió brevemente en París y allí se acercó al Conservatorio. Si bien no culminó sus estudios entró en contacto directo con la tradición musical europea.*

Los valses Hermosa Sabana, *están escritos a la manera europea. Constan de una introducción, cuatro valses y una* Coda. *Son piezas importantes ya que constituyen algunos de los primeros intentos por hacer una escritura musical descriptiva de índole nacionalista. Según Perdomo, en estos valses "desfilan los ruidos de nuestra Sabana" (Perdomo, 1980, p. 101). La imaginación romántica oye en estas notas los ramajes movidos por el viento, el cantar de los pájaros y hasta el canto de los campesinos.*

bailes se 'democratizaron' y anota que la *polka*, *redowa* y *mazurka* se bailaban en los suburbios en los bailes de fin de semana frecuentados por las criadas en sus días de descanso.

Alrededor de 1856, los bogotanos jóvenes y de ideas liberales, encarnados por el ya mencionado Demóstenes, el típico liberal 'gólgota', habían tomado partido, como indica Díaz, por bailes novedosos asociados con las ideas recién venidas de Europa, que también se asociaban a los cambios sociales que añoraban y prometían la transformación de los rígidos esquemas imperantes en la sociedad neogranadina. El torbellino, el bambuco, la caña y la manta eran los bailes tradicionales herederos de la cultura colonial y asociados con sus rígidos esquemas sociales. En la literatura costumbrista se hace eco de este claro contraste. Allí, la población campesina de origen indígena, mestizo o blanco, practica estos bailes, los cuales son vistos con curiosidad casi antropológica por los bogotanos que aún pueden apreciarlos en sus visitas a los pueblos, haciendas y fincas de tierra caliente o de los alrededores de la ciudad. En cuanto a su estructura, es posible que todos estos bailes hayan sido derivaciones del ya mencionado fandango en el que se hacía una reproducción del cortejo del hombre a la mujer. El baile del torbellino es descrito por Díaz como una baile de persecución de vueltas y en el centro, no muy apartados el uno del otro; además con el acompañamiento de la recitación de coplas que Díaz reporta:

> Más vale querer a un perro
> Que querer a una mujer
> Que el perro es agradecido
> Donde le dan de comer.
> Cuando un pobre está queriendo
> Y un rico se le atraviesa
> Al rico también le cabe
> Un buen palo en la cabeza.

Dado el clima de apertura comercial y cultural que se vivía en Bogotá y en el país en esos años, no es sorprendente encontrar bailes europeos, que justo en ese momento estaban también boga en Nueva York, Londres y París. En esta última ciudad se habían lanzado la *redowa* y la *varsovienne* o varsoviana alrededor de 1850 y en 1849 Johann Strauss (1825-99) toma las riendas de la orquesta de su padre, que fusiona con la suya. Ya para entonces y en virtud de la popularidad de su orquesta y de sus composiciones, en París y otras ciudades europeas la palabra *strauss* había comenzado a usarse para referirse al vals por antonomasia. Sin embargo, el antiguo repertorio no fue fácilmente desplazado por el nuevo sino hasta las décadas siguientes. Como testigos de su arraigo entre los aficionados bogotanos se publicaron varias contradanzas entre las piezas aparecidas en las publicaciones periódicas de la ciudad entre 1840 y 50; y al año siguiente, Cordovez menciona que todavía se enseñaba a bailar la 'contradanza española' a las alumnas del colegio de la Merced.

Ahora bien, en un ambiente de clase media, Caicedo y Rojas describe un baile alrededor de 1847, cuando se inician profundos cambios en la estructura cultural de la ciudad. Los valses y las contradanzas del período 'de Colombia', (nombre

con que se conoció a la república entre 1820 y 1830), seguían siendo la materia prima del baile, en tandas y series que superaban la media docena de cada género y que en promedio duraban alrededor de diez minutos de incesantes repeticiones de dos simples períodos musicales. Los músicos profesionales de la ciudad, sobre todo aquellos de las bandas militares, eran los encargados de conformar los conjuntos que se contrataban para este propósito, compuestos en la mayoría de los casos por clarinetes y flautas, acompañados de redoblantes y bombo. Caicedo y Cordovez aluden a la novedad de ese momento, la *polka*, pero indican que los de su generación, en apogeo de juventud en época de Bolívar y Santander habían desarrollado atractivas y divertidas invenciones como la llamada 'capuchinada', vital y rápida en comparación a los bailes de los jóvenes de ese momento.

De las menciones que conocemos es posible concluir que se trataba de la sección final de una tanda de valses en la que se rompía la estructura normal del baile y se hacían figuras y acciones que eran consideradas impertinentes, groseras o con abiertas connotaciones sexuales. Cordovez mismo dedica una larga sección a la descripción de una 'celebre sociedad' o hermandad llamada 'Los Capuchinos', como burla a la orden religiosa. Indica que sus reuniones se celebraban en casas particulares, una en cercanías de la llamada calle caliente ubicada en el 'pueblito'

Cada vals consta de dos o tres partes alternadas y repetidas. Las modulaciones preferidas son a la subdominante, un gesto muy característico de la música de salón europea del siglo XIX temprano. El apunte nacionalista, en realidad, no es claro pues no se trata de un conjunto de variaciones ni de citas de temas populares, como en el caso de su obra desaparecida Sinfonía sobre temas colombianos .

EL TORBELLINO
(BAILE EN TIERRA CALIENTE)
Ramón Torres Méndez, c. 1849
Grafito sobre papel,
20.2 x 24 cm.
Museo Nacional de
Colombia, Reg. 1147

de Santa Lucía, en la calle del Calvario, calle 22, arriba de la Calle de los Bejares, perteneciente al vecindario de las Nieves. La otra casa donde se reunían estaba ubicada en el barrio de Santa Bárbara, en la antigua calle de El Pitiguay abajo de la fábrica de loza. Dice que quienes asistían eran 'decididos partidarios del mundo y de la carne' y que organizaban fiestas en las que ridiculizaban las 'octavas de los barrios', armando altares en el patio de la casa. Se consumían abundantes licores y viandas y se hacía una parodia de un arzobispo que consagraba con licor. El cronista continúa agregando que asistían hombres y mujeres y se arreglaban bailes por la noche pues eran 'enemigos de la luz' y en aquellos se dedicaban a excesos, agregando que 'por lo demás eran muy buenos muchachos, no asesinaron ni robaron a nadie'. Las mujeres que concurrían, quienes probablemente se dedicaban a la prostitución, sobrevivieron a sus compañeros de diversiones y Cordovez indica que usaban llamativos nombres como La Yegua de Bronce, La Culebrina, La Fragata, La Candela, La Fosforera.

CD2 Corte 1

Los nuevos bailes, en especial la *mazurka* y la *polka*, así como el *vals* al estilo vienés sobrevivieron durante toda la segunda mitad del siglo XIX como el repertorio más importante del baile de salón. Como se indicará en los apartes correspondientes a los conciertos públicos y la ópera, la vida musical de la ciudad sufrió importantes cambios en las décadas finales del siglo, pero se puede observar que para el baile de las clases acomodadas se prefería el *vals* y que bailes novedosos en ese momento, como el *schotish* y el pasodoble (en muchos casos tomados de populares zarzuelas) además de los ya mencionados, comenzaron lentamente a ganar popularidad tanto entre ellas como en las clases medias. La paulatina aparición de orquestas de baile alrededor de 1890 y la lenta entrada en el círculo de la música de entretenimiento internacional con la creación de las orquestas de jazz y la penetración de la radio, permitió que en los años siguientes se conocieran novedades como el *one-step*, *two-step*, *cakewalk* y más adelante el tango, el *maxixe*, *fox-trot*, el danzón y los bailes nacionales de influencia caribeña, que en el siglo XX tendrán su mejor exponente en la rumba criolla, antes de la entrada del porro y la música costeña en el ambiente musical de la ciudad.

LA CANCIÓN

La canción es sin duda uno de los más importantes géneros musicales, en especial en el terreno de la música doméstica. Su gran arraigo en la música popular puede ser entendido a través de la siguiente anécdota: en el verano de1862, en medio de la devastadora Guerra de Secesión norteamericana, el compositor y editor musical de Chicago George F. Root lanzó al mercado una pegajosa canción, *Battle Cry for Freedom* que se convirtió rápidamente en estandarte musical de las tropas de la Unión. Esta probó ser tan pegajosa y efectiva que unos meses más tarde en el campo enemigo, el compositor H. L Schreiner y el letrista W. H Barnes la adaptaron y la convirtieron en el himno de las tropas de la Confederación. Es sin duda paradójico pero así funcionan las canciones: el equilibrio entre texto y música, fundamental en su calidad, no les da nunca toda su personalidad. Las canciones funcionan y la mayoría de la gente las recuerda gracias a su texto y no a su música. Este les da el significado que las contextualiza y les confiere un determinado uso.

La presencia de la canción como importante género de la música doméstica se remonta en nuestro caso al ya mencionado repertorio de mediados del siglo XVI, cantado con el acompañamiento de instrumentos de cuerda. El *villancico* y el *romance* son los dos géneros principales de este tipo de música. En el primero se alternan un estribillo y unas coplas, que usan los más comunes esquemas de versificación de la poesía española. El romance por su parte, prefería el uso de versos de ocho sílabas y carecía de estribillo, siendo más adecuado para narraciones de todo tipo. Ambos sin embargo, funcionaban como las actuales canciones: contaban una historia, no importa si era aquella del amor imposible entre dos amantes de clases sociales diferentes o los sufrimientos de un santo que fue martirizado antes de morir.

Durante el siglo XVII, con el advenimiento del *tono* o canción española con acompañamiento instrumental, se modifica un poco el panorama y se empieza a cultivar la canción con música compuesta especialmente para ella, siguiendo los lineamientos de los nuevos géneros italianos como el 'aria'. En este período, la canción (tono) se fortalece como el género musical que servía de vehículo para la expresión de la reflexión sobre los temas fundamentales en la vida humana, el amor, la religión, la historia, la sexualidad, etc. El teatro y la iglesia la usaban y de la misma forma también era el género de las narraciones históricas o satíricas y el vehículo de expresiones de contenido social y político. En nuestro medio fue sin duda cultivada, pero su presencia en el archivo de la catedral de Bogotá es muy marginal en comparación con las grandes colecciones que de ellas se tienen en España.

Es de suponer que el canto de romances y coplas pervivió después de estos cambios y de la misma forma que se anotaba en los bailes, aparecieron tonadas que recibían nombres americanos, seguramente variantes de secuencias armónicas o melodías hispánicas, pero que poco a poco fueron adquiriendo personalidad propia. En México las colecciones instrumentales de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII aluden a ellas y de acuerdo con algunos testimonios, parece que en las casas santafereñas era frecuente oír cantos y tonadas populares de moda en boca de los esclavos y sirvientes. A comienzos del siglo XIX (c.1805) hay una referencia al canto de una tonada llamada *churrimpample*, en boca de una mulata al servicio de uno de los colegios capitalinos.

Además, como ya hemos mencionado, para esta época comienzan a aparecer referencias del bambuco como baile y como tonada (melodía y secuencia armónica), sobre la que se cantaban textos en forma de romances o coplas, de la misma manera que ocurría en los llanos orientales. En el caso del bambuco, estas menciones aparecen en el sur del país y en efecto existen documentos que hacen muy probable su aparición en el gran territorio bajo la influencia de Popayán y Quito, dando fuerza a la teoría esbozada por Isaacs en la que lo hace partícipe de una notoria influencia afro-americana. La base del bambuco es el fandango, como baile y como esquema para cantar. En este formato se pone de manifiesto en las primeras tres décadas del siglo XIX y se va generalizando hacia el norte por el corredor de los ríos Magdalena y Cauca hacia los actuales departamentos de Antioquia, Huila y Tolima. Toma también otros formatos instrumentales, como

CD1 Corte 7

Cuando muere el sol

Romance a Cristo Crucificado

Sebastián Durón (1660-1716)

Sebastian Durón, nacido en Brihuega, comenzó su carrera musical como alumno y asistente de Andrés de Sola, organista de la Seo de Zaragoza y en 1680 fue nombrado segundo organista de la catedral de Sevilla donde permaneció hasta 1685 año en que aceptó un puesto de organista titular en la catedral del Burgo de Osma. Su permanencia en esta ciudad fue corta y obtuvo en 1686 un mejor puesto de organista en la catedral de Palencia donde también permaneció cinco años para en 1691 suceder a Joseph Sanz, en el puesto de organista de la Capilla Real en Madrid. En 1702 fue nombrado Maestro de Capilla de la Capilla Real y Rector del Colegio de Cantorcicos y en 1706 al aliarse con el bando Austriaco en la guerra de sucesión española fue deportado a Bayona en cuyas cercanías murió vinculado a la capilla de la exiliada Mariana de Neuburgo. Durón es autor de villancicos, piezas en latín y de mas de seis zarzuelas, piezas fundamentales en la historia de la música dramática española.

Este tono tiene una peculiar estructura musical con una voz y bajo continuo y bajo concertado que de acuerdo a las convenciones de la época amplían el carácter sombrío de su tema, la pasión y crucifixión de Cristo. Su riqueza armónica es también sorprendente siguiendo círculos de quintas visita casi todas tonalidades mayores y menores entre Do y Sib. Otra copia de esta pieza, proveniente de la Catedral de Sucre, se halla en el Archivo Nacional de Bolivia en la misma ciudad. Otra pieza de este compositor comienza con la frase, 'Al dormir el sol' y se halla en la famosa colección Sánchez Garza, perteneciente al archivo del Convento de la Encarnación de la Ciudad de México. Sin embargo no tiene que ver ni con el tema ni con la música del villancico de crucifixión. Además de este de Bogotá, otros villancicos de Durón se encuentran en archivos de México, Guatemala, Perú y Bolivia.

E.B.

CD2 Corte 4
La Morena
Bambuco
Anónimo Bogotá c. 1855

Este es uno de los primeros bambucos cantados de que tenemos afortunadamente música y texto. Aparece mencionado en los escritos costumbristas de Eugenio Díaz alrededor de 1855, fecha en la que también aparecen las primeras versiones instrumentales, la primera, el arreglo a cuatro manos por parte del Maestro de Capilla de la catedral Manuel Rueda y de Francisco Boada y pocos años más tarde, alrededor de 1856, la versión de Manuel María Párraga (piano), Nicomedes Mata (guitarra) y Achille de Malavasi (flauta) que fue la base de la mas conocida serie de variaciones para piano sólo publicada por el primero de ellos en 1859. Este bambuco recoge versos de la tradición campesina de la región occidental colombiana (Valle del Cauca, Antioquia, Tolima) y los musicaliza de una forma muy sencilla añadiendo al texto de las coplas la palabra 'morena', sobre un esquema armónico similar al del fandango pero en tonalidad mayor. El tema y la figura de 'la morena' de las zonas de tierra caliente, era el estereotipo y símbolo local de seducción y sexualidad femenina, contraparte colombiana de la gitana o española que obsesionaron a los artistas europeos en los mismos años y que son el modelo de la protagonista de Carmen de Bizet, estrenada en 1875.

E.B.

aquel de los conjuntos musicales basados en las pequeñas bandas militares que participaron en la fase tardía de la lucha de independencia; consistían en pífanos y tambores (bombo y redoblante), los cuales lo hicieron conocido en ambientes urbanos, particularmente en Bogotá.

Hacia mediados del siglo XIX el canto de coplas con la 'tonada' del bambuco se había generalizado en la capital. Hacia 1856, en un episodio de 'Bruna la carbonera' de Eugenio Díaz, una familia de clase media hace un paseo al Salto de Tequendama y en éste se mencionan el tiple y la bandola; y en Soacha, en la casa de huéspedes donde pasan la noche, se menciona el canto de 'La Morena', canción que aparece como bambuco en una antología manuscrita de canciones y piezas religiosas con acompañamiento de guitarra, compilada alrededor de 1875 y que hoy se conserva en la Biblioteca Luis Angel Arango.

Ya para 1865, cuando una de las compañías de visita en la ciudad incluyó un bambuco en su presentación de despedida, éste fue llamado 'nuestro antiguo baile nacional'. En el mismo momento, el consejero Lisboa en sus apuntes de viaje, nota la semejanza entre el bambuco (como baile y como canto) y el fandango de Andalucía, en especial por su poesía y su implícita lascivia y comenta su parecido a la Tirana, otro de los bailes y cantos de exhibición españoles, conocida también en el Brasil. Su vinculación con el sur del país y en especial con el Cauca, Huila y Tolima es confirmada por Juan C. Osorio en el aviso de prensa sobre la aparición en Bogotá de los dos primeros números de su periódico *La Música*, en septiembre de 1866. Allí menciona también las canciones y bundes de los antioqueños, los galerones de la gente de los llanos de Casanare (entonces asociados a Boyacá y Santander) y las danzas y valses de Bolívar, Panamá y el Magdalena. Este es precisamente el repertorio de canciones con acompañamiento de guitarra, contenido en la ya citada antología, que incluye piezas de los mencionados estilos.

Varias de las coplas que aparecen en los bambucos de este manuscrito, aparecen también entre aquellas que fueron recolectadas por Jorge Isaacs alrededor de 1880 y que se conservan en la Biblioteca Nacional de Bogotá, publicadas como *Canciones y Coplas Populares*. Entre sus coplas aparece una que forma parte del mencionado bambuco:

El verte me da la muerte
y el no verte me aniquila
prefiero la muerte y verte
a no verte y tener vida.

Varios de los versos de este bambuco figuran como parte de otras coplas en la obra mencionada y también en el repertorio de otros lugares como el Valle de Tenza. Uno de los temas predominantes en las coplas de esta recopilación es el de la mujer morena de ojos negros, también de gran popularidad en las letras de los bambucos de este período y del inmediatamente posterior. En la recopilación de Antonio José Restrepo también está presente este tema, aunque se muestra con menos vigor a medida que entra el siglo XX. Y naturalmente, se trata de una larga tradición ya que muchas de estas coplas tuvieron, desde su introducción en el siglo XVI, gran continuidad en nuestro medio. Un sorprendente ejemplo de la

tenacidad con que se mantuvieron estos repertorios, es el de la copla recopilada por Isaacs, que está también contenida (con pequeñas variantes) en 'Morena me llaman', canción sefardí mantenida por tradición oral en las comunidades judías de Turquía y Grecia desde finales del siglo XV.

Ya Cané había anotado sobre la melancolía y la estética de tristeza que él encontraba en las canciones colombianas. Esto parece haber tenido una larga gestación, ya que se encuentra en los escritos de Eugenio Díaz, de alrededor de 1860, cuando él menciona que una 'canción sentimental' es usada para el galanteo y las serenatas, al igual que los boleros de hoy. Se cantaba acompañada de guitarra y en ocasiones también a dos voces; cita el caso en el que el protagonista canta con un amigo para el mismo fin, y que él caracteriza como 'la canción más triste que se me vino a la memoria'. Esta es una de las características más sobresalientes del repertorio de canciones, particularmente de los bambucos de la ya citada antología manuscrita con acompañamiento de guitarra de alrededor de 1875. Es posible que provenga de un músico profesional, aunque no se puede descartar que pudiera ser una recopilación de un maestro de guitarra o de alguno de sus discípulos, probablemente un aficionado de las clases altas de la ciudad, ya que según el testimonio de uno de los participantes, el canto de 'bambucos y canciones tolimenses' formó parte de la entretención de los *vivacs* de los Mochuelos (jóvenes de las clases altas y conservadoras de Bogotá), en la guerra civil de 1876-77.

El sentimentalismo es uno de los acentos más marcados en los textos de las canciones colombianas de este período. Este aspecto, común a sus congéneres latinoamericanos, está bien representado en la obra del conocido poeta mexicano Juan de Dios Peza (1852-1910), autor preferido por el público de clase media, insistente en los poemas patrióticos y de escenas domésticas, cantos al hogar muy cercanos a los sentimientos y aspiraciones de un público iletrado que lloraba con 'Fusiles y Muñecas' o 'Reír Llorando', de la misma forma que con algunas canciones populares de ese momento. Se trata de la misma época de José Asunción Silva (1865-1896), pero sin duda de un estilo lejano al modernismo intelectual de éste y sus coetáneos en otros países de América como Rubén Darío o José Santos Chocano (1875-1934). En este contexto se puede entender la gran popularidad, ya entrada la segunda década del siglo XX, de algunas de las canciones excesivamente sentimentales de Luis A. Calvo o de la versión cantada de su famoso Intermezzo, contenido en un catálogo de discos Victor de alrededor de 1928.

La canción colombiana encuentra un entorno fértil para su maduración en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siguiente. Los textos de los bambucos y danzas y en menor grado los de los pasillos cantados (que son posteriores), comenzaron teniendo el tono de la 'alta' poesía y fueron el producto de poetas profesionales y aficionados, casi siempre intelectuales, que en su gran mayoría provenían de las filas de los abogados y médicos de las clases pudientes de la ciudad o emigrados de las provincias adyacentes. Un caso interesante es el del boyacense Octavio Quiñones Pardo, recopilador de la poesía popular de su departamento, pero también autor de textos de canciones (bambucos, danzas, valses y pasillos) musicalizadas por los compositores de moda en Bogotá en las décadas de 1920 y 30 como Luis A. Calvo y Alejandro Wills. En su trabajo *Interpretación de la*

CD2 Corte 2
El Huérfano
Bambuco
Anónimo Bogotá c.1860

Uno de los aspectos que más llamaba la atención sobre los primeros bambucos cantados fue el de su melancolía y tristeza que difícilmente pueden encontrar un mejor ejemplo que este. La construcción de la forma es ligeramente más complicada que en 'La Morena' ya que además de añadirse al texto en coplas la exclamación 'O la lay', se añade un verso adicional al final de cada una de ellas. Sin embargo en cuanto a la música, conserva una estructura armónica más sencilla, en tono menor, más cercana a la del bambuco original. Esta canción pertenece al mencionado cancionero manuscrito para voz y guitarra conservado en el Fondo Perdomo Escobar del Banco de la República.

E.B.

CD2 Corte 17

CD2 Corte 18
Nené
Pasillo para piano
Carlos Escamilla (1879-1913)

Carlos Escamilla, conocido también como el Ciego Escamilla, fue un músico bogotano autodidacta que ejecutaba con toda propiedad música popular colombiana en instrumentos de cuerdas (violín, guitarra, tiple y bandola) y piano. Su forma de silbar fue famosa y era parte de los arreglos en los conjuntos instrumentales que integró. Formó parte de la célebre Lira colombiana, agrupación instrumental dirigida y organizada por Pedro Morales Pino. Sus obras más populares fueron los pasillos Nené, Jugueте, Brisas del Salto *y* Colón. *También compuso valses y polkas, fiel a la tradición de fines de siglo, inspiradas en el gusto por la música de baile de salón.* Nené, *un pasillo rápido y fiestero fue dado a conocer en la colección de partituras patrocinada por la revista* Colombia Artística *(Año II No. 12, mayo de 1909) en donde aparecieron sus polkas* Patria *y* Sofía, *como también el conjunto de valses,* Ester. *Morales Pino había alterado la tanda de pasillos (al estilo de la tanda de valses) empleada en la segunda mitad del siglo XIX y había introducido el pasillo ternario con trio (al estilo del minuet clásico con trio, empleado en la música sinfónica y de cámara). A partir de estos cambios en la forma se introdujeron otras posibilidades formales para la escritura de este arraigado ritmo. En* Nené, *Escamilla emplea el motivo inicial de cuatro notas a manera de rondó. Recurre luego de la presentación de las secciones contrastantes dotando la obra de unidad de contrastes, al pasar de do mayor a la bemol mayor, de manera directa y colorida.*

E.A.D.

poesía popular (prologado por Germán Arciniegas y alabado por Eduardo Carranza, Fraylejón, Luis E. Nieto Caballero y Lucio Pabón Nuñez), Quiñones recopila coplas de varias regiones de Boyacá, a veces simplemente las ensambla y las convierte en los textos de sus canciones. Otras, las glosa adornándolas y en pocos casos no las usa y a su sombra compone textos de corte romántico y sensiblero que eran los que se preferían para musicalizar en toda América Latina en ese momento y que son ampliamente conocidos a través de las canciones de Agustín Lara y otros más.

Un tema importante en su libro es el deseo de convertir al 'indio' (campesino de origen indígena) boyacense, en protagonista de un proyecto regional-nacionalista. En ésto sigue la línea del ingenuo indigenismo del siglo anterior que nos dio productos como la famosa historia de 'José Resurrisión', obra de otro boyacense, Antonio Morales. En la obra de Quiñones encontramos romances, coplas y décimas, todas como textos de canciones en las que se exploran las características (estereotipos) de ese campesinado, su servilismo y poca fidelidad, su sencillez y bondad, su fecundidad y abnegación. De forma muy significativa, Quiñones Pardo es autor también de una biografía de otro boyacense, Antonio Ferro, el famoso 'Jetón', paradigma de la 'Gruta Simbólica' y de la vida bohemia bogotana en las primeras décadas del siglo, íntimamente ligado a la primera época de gran difusión nacional de la canción colombiana.

Las canciones de las primeras décadas del siglo XX eran sobre todo danzas y bambucos, los cuales se alternaban con los pasillos instrumentales, que sin duda son la parte más importante del repertorio de ese momento. La popularidad de dichos géneros se puede medir por las grabaciones que se hicieron entre 1905 y 1935, que sin duda se convirtieron en las canciones más conocidas del público de Bogotá y de otras ciudades del país. 'El Enterrador' y 'Asómate a la ventana', dos bambucos llevados a México alrededor de 1909 y grabados allí para el sello Victor parecen haber sido las dos primeras canciones colombianas en haberse grabado.

Carlos Escamilla
(1879-1913)
Fotografía publicada en Colombia Artística, N° 9 y 10, 1909, Bogotá
Biblioteca Luis Ángel Arango

Por la misma época también se grabaron los primeros pasillos instrumentales, entre ellos los de Fulgencio García y Carlos 'El Ciego' Escamilla. A mediados de la década de 1920 se va notando la presencia del pasillo cantado, aunque sin llegar a tener nunca la figuración que tenía el bambuco en el repertorio nacional. También en ese momento los duetos de Alejandro Wills y Alberto Escobar y Joaquín Forero y Arturo Patiño, hacen sus primeras grabaciones en Bogotá para el sello Columbia. De ese momento datan clásicos de este

repertorio, como el bambuco 'Los Arrayanes', la danza 'Sumercesita Linda' y el conocido 'Tiplecito de mi vida'. Este fue el repertorio que unos cuantos años más tarde hicieran popular Arturo Patiño y el dueto de Áñez y Briceño en los Estados Unidos. Patiño actuó con varios otros importantes cantantes activos en los estudios de Nueva York en la segunda mitad de la década de los 20, tales como el colombiano Justiniano Rosales o los aclamados internacionalmente José Moriche y Margarita Cueto, bien representados en la selección de discos que se vendían en Bogotá y otras ciudades, contenido en el ya mencionado catálogo del sello Victor, impreso en esta ciudad. El tango, las canciones mexicanas (especialmente las yucatecas) así como el naciente bolero cubano y las canciones españolas complementaban esta selección, que era la base de la música que se oía en la ciudad, tanto en el ámbito privado como en los establecimientos públicos (ver cap. Entretenimiento).

DUETO WILLS Y ESCOBAR
Fotografía publicada en 'Mundo al Día', febrero 16 de 1929, portada.
Biblioteca Luis Ángel Arango.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Bermúdez, en prensa.
Bermúdez, Historia, pp. 20-25
D. Ortega Ricaurte, p. 103, 144-5
Collin, p. 213
Richard, p. 280
D. Ortega Ricaurte, p. 177
Juan y Ulloa, p. I, 39
Espinosa-J. Caicedo Rojas, Memorias, p. 4
Caicedo, Recuerdos, pp. 203-4
Díaz, Bruna, p. 291-94
Petre, pp. 131-32.
Áñez, pp. 107, 72
Díaz, Bruna, pp. 247.54
Díaz, 'Los aguinaldos' pp. 52, 71
Cordovez, 1893, I, 'Bailes'
Caicedo y Rojas, El duende, Las criadas, p. 162
Díaz, Manuela, pp. 87-9
Cordovez, 1913, VIII, p164
Cordovez, 1915, III, pp. 299-300
Duque, Ecos.
Madiedo, p. 4
Davidson, II, pp. 222
Osorio, La Música, p. 107
Bermúdez, Bambuco, s.p.
E. Díaz, 'Bruna la carbonera...', p. 320.
BLAA, Ms. Cuaderno de canciones.., c.1875.
Isaacs, Coplas, Nos. 332, 377, 408 y Canciones, Nos. 107, 166
Restrepo, pp. 163, 282
Díaz, Pioquinta, pp. 213-14.
E. Diaz, 'Los aguinaldos...', pp. 200-201
Davidson, II, p. 362
Quiñones Pardo, pp.
Áñez, Cap. XIV
Catálogo Victor, s.f.
Restrepo Duque, Cien, pp. 125-30

Celebración del
20 de julio de 1875
en la Plaza de Bolívar
Grabado de Riou, basado en fotografía.

Publicado en un artículo de Edouard André en el periódico 'Le tour de monde' N° 34, 1875.

Una de las fiestas más importantes de la ciudad, el aniversario de la declaración de independencia, era celebrado con la participación de las bandas de música de la capital.

LA MÚSICA EN CALLES Y PLAZAS

Música cívica y militar

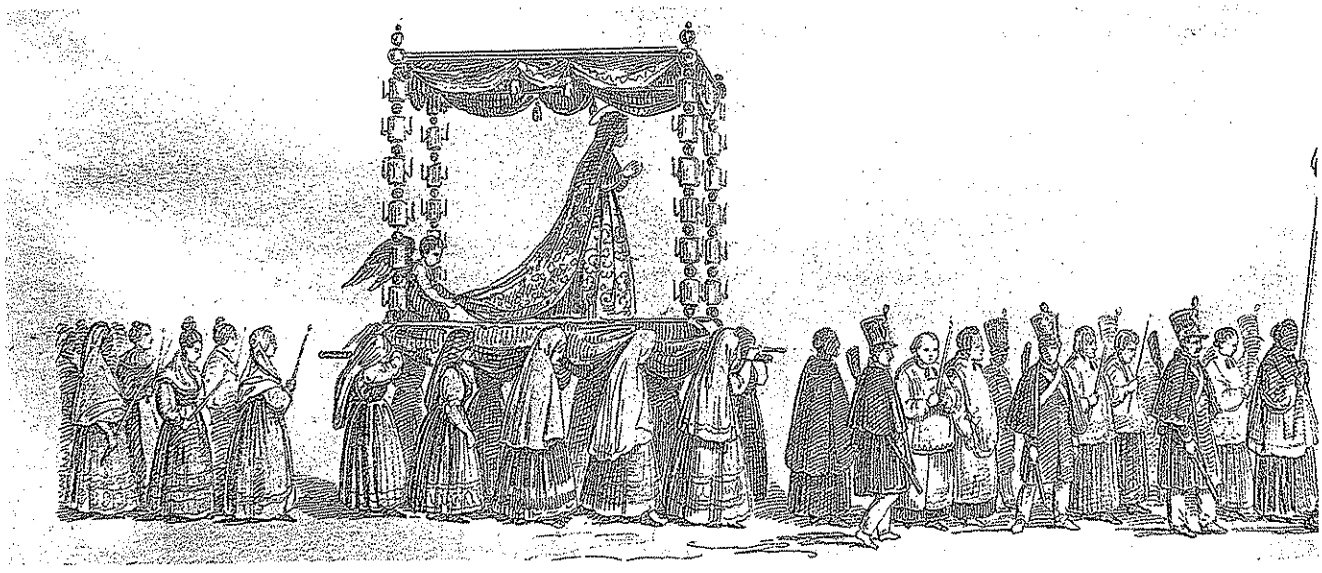
La confrontación bélica fue uno de los contextos más frecuentes de contacto de españoles e indígenas. Ambas tradiciones musicales —la indígena y la europea— contaban con instrumentos musicales de tipo guerrero. Los instrumentos más usados entre las huestes conquistadoras, de acuerdo a la tradición militar europea estaban divididos en dos: los de caballería y los de infantería. Para la primera, los instrumentos más importantes fueron la trompeta natural sin pistones y los timbales o atabales, es decir tambores de recipiente de una sola membrana, aptos para ser tocados por los músicos de a caballo. En la segunda, se usaba el pífano o (flauta traversa a la octava superior), acompañada de un tambor cilíndrico de dos parches llamado caja, que es el prototipo de los *bombos* actuales. Otro objeto sonoro de importancia, especialmente por el impacto que causó en los indígenas, fueron los cascabeles que los españoles adosaban a los arreos de sus caballos y que según refería un autor alrededor de 1760, se usaban para 'alegrar a estos generosos animales y atolondrar a los indios'.

Sin embargo, en épocas de paz, algunos de los instrumentos militares mencionados eran también un importante medio de convocatoria y entretenimiento entre la población civil en las ciudades y villas, donde las noticias y eventos importantes eran anunciados mediante trompetas y tambores. Este uso se mantuvo durante todo el siglo XVI y el XVII y no cambió sustancialmente con la modernización del estamento militar durante el siglo XVIII. Sólo hasta finales de ese siglo se introdujeron nuevos instrumentos, al igual que el concepto de las bandas militares, aunque los usos arcaicos se mantuvieron en la provincia y sobre todo en la frontera de colonización.

Después de fundadas las ciudades, éstas comenzaban a funcionar según los modelos españoles en los que la música de ceremonias cívicas era un elemento fundamental por fuera de las grandes celebraciones (ver Festejos públicos). Como parte del ceremonial oficial cortesano y cívico del renacimiento español, entre los administradores coloniales (virreyes, presidentes, oidores, alcaldes, regidores, etc.) existía la práctica de usar instrumentos musicales para los eventos públicos como juras, posesiones, actos, bandos, etc. Los instrumentos más usados en este contexto eran los conocidos como de ministriles, es decir las trompetas, junto con *chirimías* y *sacabuches*, acompañados de los tambores o atabales. De igual forma, el pífano o el tamboril (combinación de pito y tambor tocados por la misma persona) usado en la música militar podía ser frecuente en este tipo de eventos, especialmente en procesiones que incluían danzas o comparsas.

Juan Sánchez de Toledo y Melo (1517-c.1590) y Gonzalo de Pereira, intérpretes de tambor y trompeta, vinieron con la expedición de Pedro Fernández de Lugo y acompañaron a Gonzalo Jiménez de Quesada en la conquista del Nuevo Reino de Granada en 1536. Sánchez, quien también aparece mencionado como ballestero, se quedó a vivir en la ciudad y se mantuvo en su ocupación de tambor hasta 1547. Después de esto, obtuvo indios de servicio y se radicó fuera de la ciudad. En 1590 todavía era reconocido como miembro de la hueste fundadora. Gonzalo de Pereira, además de trompeta, era soldado de a caballo; en la repartición del botín de la expedición obtuvo dos partes de él, mientras que Sánchez sólo obtuvo una. En la misma expedición de 1535 vino otro tambor, Esteban Flamenco, nativo de Amberes, pero para 1538 ya estaba de regreso en Valladolid.

Por otra parte, se sabe también que durante este tiempo existían juegos, espectáculos y diversiones populares que incluían el uso de instrumentos musicales adecuados para tocar al aire libre, tales como las chirimías, sacabuches, bajones y trompetas mencionados. En Santafé hay alusiones tempranas a juegos, como el *juego de cañas* o el de la *sortija*; eran juegos de a caballo con escaramuzas, muy



PROCESIÓN DE VIERNES SANTO EN QUITO (*detalle*)
J. Boilly, c. 1826
Publicado en *Voyages dans l'Amerique Espagnole pendant les guerres de l'independence*, Gabriel Lafond, París, 1843.
A pesar de que la imagen no es de Bogotá, la escena ilustra la conformación de una banda militar de los ejércitos de Colombia (entonces integrada por las actuales naciones de Ecuador, Venezuela y Colombia) y su papel en las festividades públicas y religiosas.

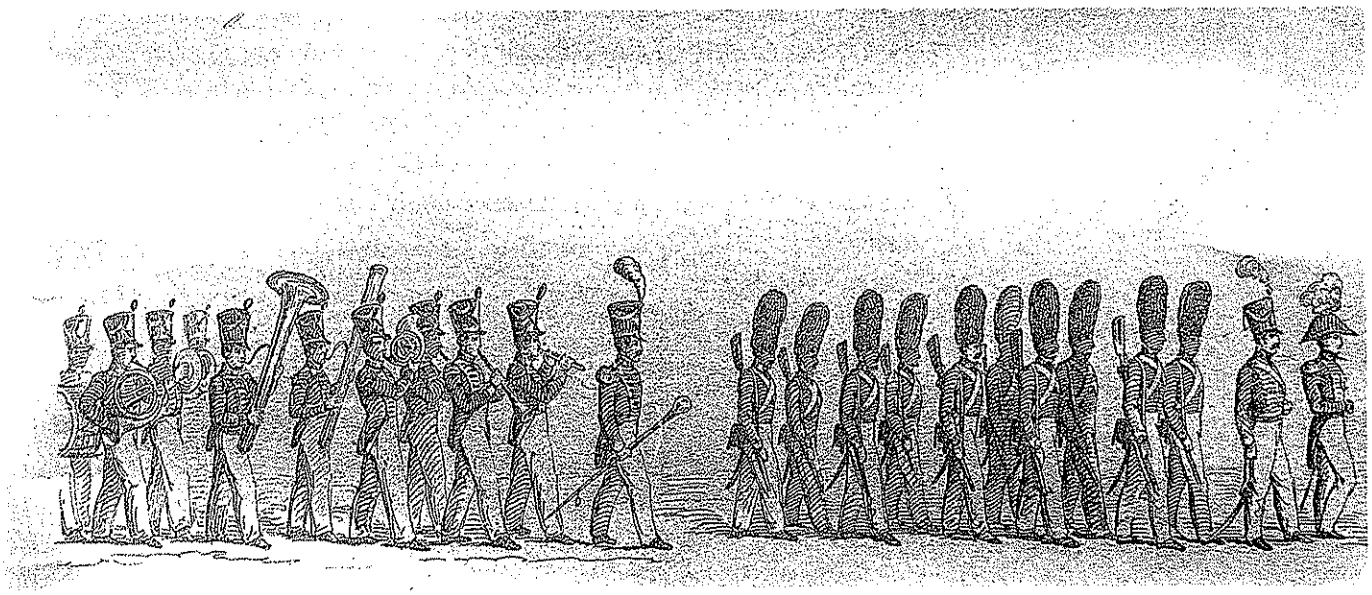
arraigados en España desde la época medieval y muy importantes en la mentalidad caballeresca y feudal de la mayoría de los conquistadores.

La música para estas ocasiones era proporcionada por conjuntos de trompetas y timbales, al igual que de chirimías, sacabuches y bajones o en su forma más sencilla, por la combinación de pífano y tambor. No todas compartían un estilo musical. En el primero de los casos se trataba seguramente de patrones de melodías sencillas, producidas a partir de los armónicos de los instrumentos que tocaban en diferentes registros, produciendo bloques de acordes con una línea superior en el llamado registro de clarín. Estas secciones se tocaban con frecuentes repeticiones, especialmente con el efecto 'en eco', la mayoría de las veces transmitidos por tradición oral. En el caso de la música de *ministriles*, como ya se ha tratado en la sección referente a la música eclesiástica, tocaban piezas a varias voces, unas veces tomando como modelo la música vocal, otras en forma de elaboración polifónica sobre una melodía o tenor y otras que eran simples interpretaciones instrumentales de música vocal.

CD1 Cortes 1 y 3

Durante el siglo XVII los ministriles indígenas de Fontibón, doctrina que estaba en poder de los Jesuítas, se convirtieron en los intérpretes de instrumentos de viento más apreciados en la ciudad. Sus instrumentos (chirimías, bajones, sacabuches), figuran en inventarios desde la tercera década del siglo XVII y su participación en procesiones está documentada hasta comienzos del siglo XIX. Intervenían además como músicos en las celebraciones de la catedral y los conventos e iglesias de la ciudad y en muchos casos recibían su salario en especie (comida y chicha como bebida). Por la misma época existen también alusiones a esclavos negros, intérpretes de estos mismos instrumentos, al servicio de la catedral y de los conventos de la ciudad.

El punto de partida de la tradición moderna de música militar en la ciudad comienza con la llegada, a finales de la década de 1780, de un creciente número de militares, entre quienes se contó José Tomás Ramírez, subteniente de Milicias de



Caballería, fundador del Coliseo de la ciudad (ver Música en el Teatro). Ésto llevó a la formación de incipientes bandas militares en algunos regimientos, hecho que afectó la precaria estabilidad de la Capilla de música de la catedral, única institución que se dedicaba en forma profesional al cultivo de la música en la ciudad. En 1786, el Maestro de Capilla de la catedral acusa al Maestro de Música del Regimiento, Pedro Carricarte (?-1809) de sustraerle 'los muchachos, a quienes enseña solfa para pífanos y clarinetes'; sin embargo, el jefe superior militar de éste negaba que aquello hubiese ocurrido.

Carricarte había llegado en 1784 con el llamado Regimiento de la Corona y sin duda su llegada con nuevos instrumentos y repertorios había causado gran impacto en la ciudad. Así lo recuerda el cronista José M. Caballero, quien registra que los músicos a cargo del mencionado maestro, 'trajeron la música de trompas y clarines que no se habían visto ni oído hasta entonces'. En efecto, como parte de las importantes reformas de la segunda época borbónica, en la década de 1760 se habían reformado los antiguos usos de la música militar española y se habían codificado los 'toques', y se habían incluído nuevos instrumentos como los clarinetes. Manuel de Espinosa había estipulado en su obra un conjunto de dos pífanos, dos clarinetes y un tambor y codificado sus principales toques, dando también algunos ejemplos de música para clarín, registro que, según el documento que acabamos de citar, probablemente no había sido la especialidad de los intérpretes españoles de trompeta.

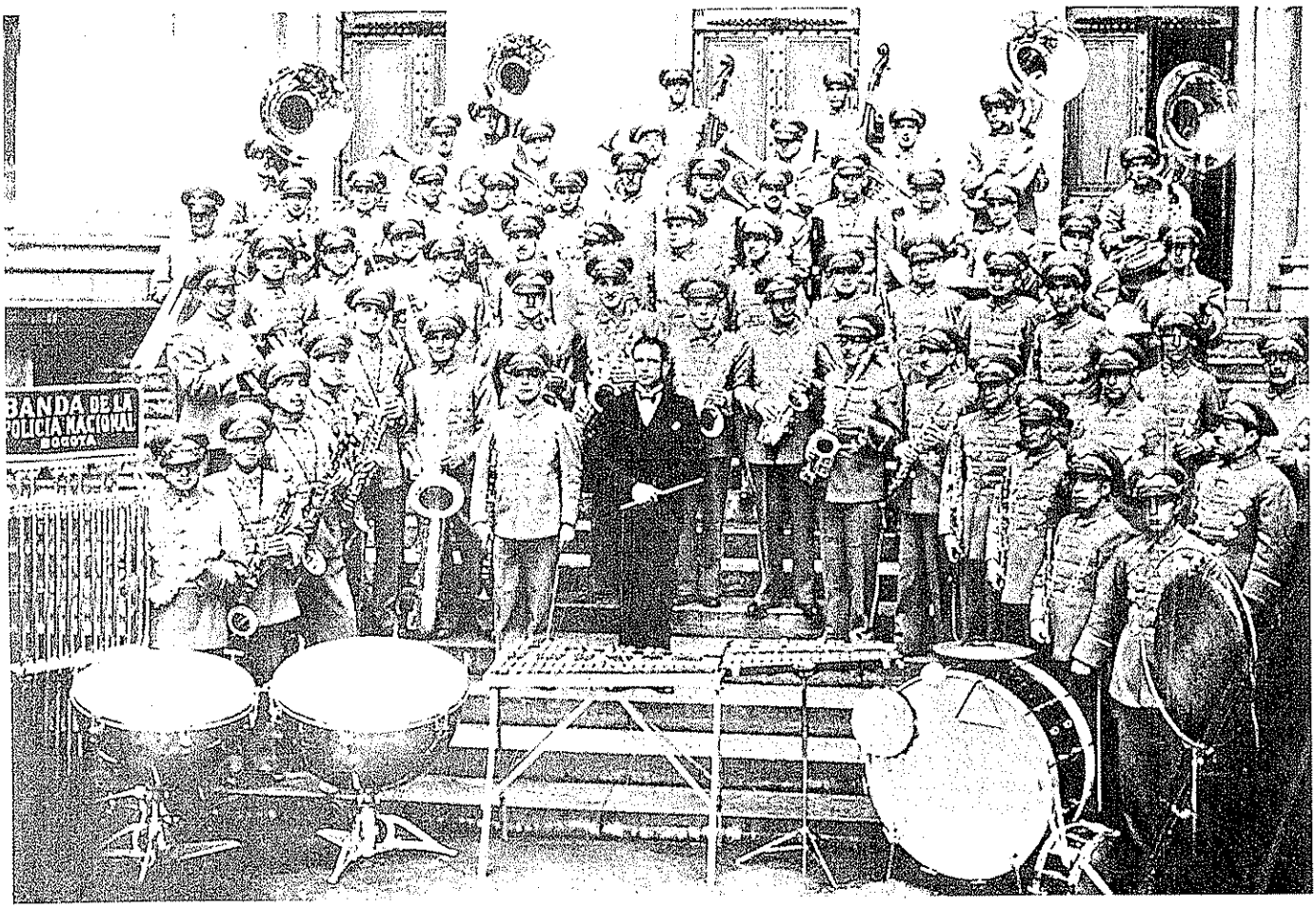
La introducción de los cornos o trompas (para otras ocasiones), además de los clarinetes y oboes, complementaba el precario instrumental de los músicos de la catedral que sólo contaban en esos años con violines, arpa, bajón y órgano. También el otro regimiento, el *Auxiliar*, tenía músicos, ya que éstos participaron en la Jura de Fernando VII en 1808, al igual que al año siguiente, con ocasión de la retirada de Napoleón, en donde la 'música del auxiliar' apoyó el canto de la celebración. A juzgar por esta observación, seguramente fue una colaboración entre los músicos militares y los cantores de la catedral, ocho en ese momento, seis adultos y dos 'tiples'.

Es posible que estos músicos tuvieran una formación muy diferente a la de los músicos locales. Esto puede pensarse de la observación que el cronista hace en noviembre de 1810 cuando se organizó una velada musical en frente de la casa del Presidente de la Junta Suprema, José Miguel Pey. Ésta se hizo en 'tablado, con muchas luces donde tocaron los músicos'. Caballero comenta que en esa ocasión 'se le dio música por papel', lo que puede aludir a una modalidad nueva en lo que se refería a la música de este tipo (al aire libre) en nuestro medio, la que posiblemente era ejecutada por músicos que no usaban frecuentemente partituras. Sobre los antecedentes de este problema —aún poco explorado— se encuentra un dato interesante en los Libros de Actas y Acuerdos de la catedral. En 1766 el organista y arpista de la catedral Dioniso Mesa es admitido 'por su habilidad' como organista interino por incapacidad de su padre, (organista titular) y se le pone como condición 'que se aplique a aprender la solfa'. No se trataba de que ignorara la notación musical, sino tal vez que su educación y práctica estaban primordialmente basadas en la tradición oral.

BANDAS

A pesar de no contar con muchos integrantes, en el período de la lucha por la independencia se llamó así a los grupos de músicos que pertenecían a los diferentes batallones que en ésta participaron. Como se ha dicho, en este momento se seguía manteniendo la tradición antigua de los pífanos o pito y cajas para la infantería y de las trompetas para la caballería. Sin embargo en algunos batallones había grupos que incluían otros instrumentos como los clarinetes y flautas traversas más grandes y en algunos contados casos, oboes, fagotes o bajones. Los integrantes de estos grupos eran soldados de baja graduación que pertenecían a los sectores bajos de la sociedad, en muchos casos indígenas y negros, quienes una vez terminada la lucha incorporaron los repertorios e instrumentos militares a su música doméstica y aún hoy en día los mantienen como propios, siendo importante elemento de su identidad cultural.

En un comienzo los ejércitos patriotas siguieron estrictamente el uso de la música militar española que ya hemos descrito, aunque de acuerdo con José María Espinosa, estas costumbres fueron cambiadas durante la campaña del sur en 1813, liderada por Nariño, a instancias de un español que había servido a órdenes de Napoleón, quien enseñó los toques de tambores y de pífanos, al igual que las marchas de estilo francés, a los músicos locales.



BANDA DE LA POLICÍA DE BOGOTÁ
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.745.
Al centro su director, Dionisio González.

CD2 Corte 22
En el brocal
Romanza para canto y piano
José Rozo Contreras
(1894-1976)
Letra de Ismael Enrique Arciniegas

De origen nortesantandereano, Rozo Contreras se convirtió en una de las figuras más queridas por la población bogotana, ofreciendo fielmente la retreta dominical al frente de la Banda Nacional a un público amante de la tradición de la banda y su repertorio. Adelantó estudios musicales en Roma, luego de una extensa experiencia con las bandas en Santander y el Norte de Santander. También adelantó estudios en Viena. A su regreso a Colombia en 1931, se radicó en Bogotá en donde dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional y la Banda. Fue profesor de instrumentación y dirección de banda en el Conservatorio de Música de la capital. Su obra es amable, exenta de rasgos modernizantes. Es recordado por la Suite Tierra Colombiana y sus canciones, Victoria, Día de diciembre, A tí *y* En el brocal. *Esta última apareció en la colección de Mundo al día el 4 de agosto de 1934.*

E.A.D.

Durante la campaña libertadora entre 1819 y 23, la mayoría de los batallones contaba con un corneta o pito y dos o tres tambores en cada una de sus compañías. En el caso del Batallón Británico (Albión) se registran nueve músicos, de los cuales cuatro son trompetas, uno de ellos llamado el clarín mayor. En 1819 en una de sus cartas a la comandancia mayor, el general Pedro Fortoul en operaciones en la zona de Santander indica que tenía pocos instrumentos y recomienda que si ya había caído Barreiro le enviaran un clarinete de los que éste tenía, instrumento que llega junto con otros pitos y tambores en el mes de septiembre de ese año. Este panorama nos permite concluir que los grupos de músicos nunca fueron mayores de los especificados y que en la mayoría de los casos se trataba de la banda de infantería ya mencionada, compuesta por uno o dos pífanos con dos o tres tambores, aunque en la mayoría de las compañías había solo uno de aquellos y dos de los segundos. En muy pocas ocasiones hubo batallones en los que se contara con más de un clarín, diferenciando el primero como clarín mayor.

Como se ilustra más adelante, en la sección dedicada a los instrumentos de viento (ver cap. Instrumentos), esta situación no varió sustancialmente hasta mediados del siglo XIX cuando se comenzaron a importar nuevos instrumentos de viento que dieron origen a las bandas, no ya militares sino las llamadas bandas 'de armonía' o 'de música', que tenían para ese momento un repertorio y un lugar muy claro en los espectáculos públicos de las ciudades europeas y norteamericanas. Este modelo se siguió en la ciudad y —como se menciona en el aparte relacionado con los conciertos públicos— ya para las décadas de 1860 y 70, las dos bandas de la ciudad (la de Milicias y la del Batallón Auxiliar) comenzaron a efectuar sus retretas o presentaciones públicas.

Además, grupos más pequeños de músicos de estas bandas también prestaban sus servicios como conjuntos de música de baile. Alrededor de 1860, Eugenio Díaz indica la presencia de una banda, o al menos de un pequeño conjunto de instrumentos de banda, para un baile en la pascua de Navidad en Chapinero, entre los que sobresalía un 'tambor'; el repertorio musical incluía una contradanza (ver cap. Músicos).

José Rozo Contreras
(1894-1976)
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.355.

El 20 de julio de 1875, en una fiesta pública celebrada con motivo de la Independencia, en la Plaza de Bolívar, se presentó una banda en la que se observan instrumentos como trompas. Por su parte, una banda pequeña, de aproximadamente diez personas en la que se nota la presencia de varios bombardinos y trompetas, se usó para la presentación de los primeros rieles ferroviarios producidos en la ferrería de La Pradera en 1884.

En 1888 vino Manuel Conti (?-1914) contratado por el gobierno para encargarse de la organización de bandas de música. En compañía de sus hermanos Egidio y Emilio fundaría en 1890 la Casa Musical Conti Hermanos. Durante su vida en la ciudad mantuvo una orquesta y fue director de la Banda Nacional hasta su muerte. En 1913 por decreto presidencial se fusionaron dos bandas militares de la ciudad para crear la llamada Banda del Conservatorio, que posteriormente sería la Banda Nacional (ver Instituciones Musicales). A la muerte de Conti, ésta fue dirigida por Andrés Martínez Montoya.

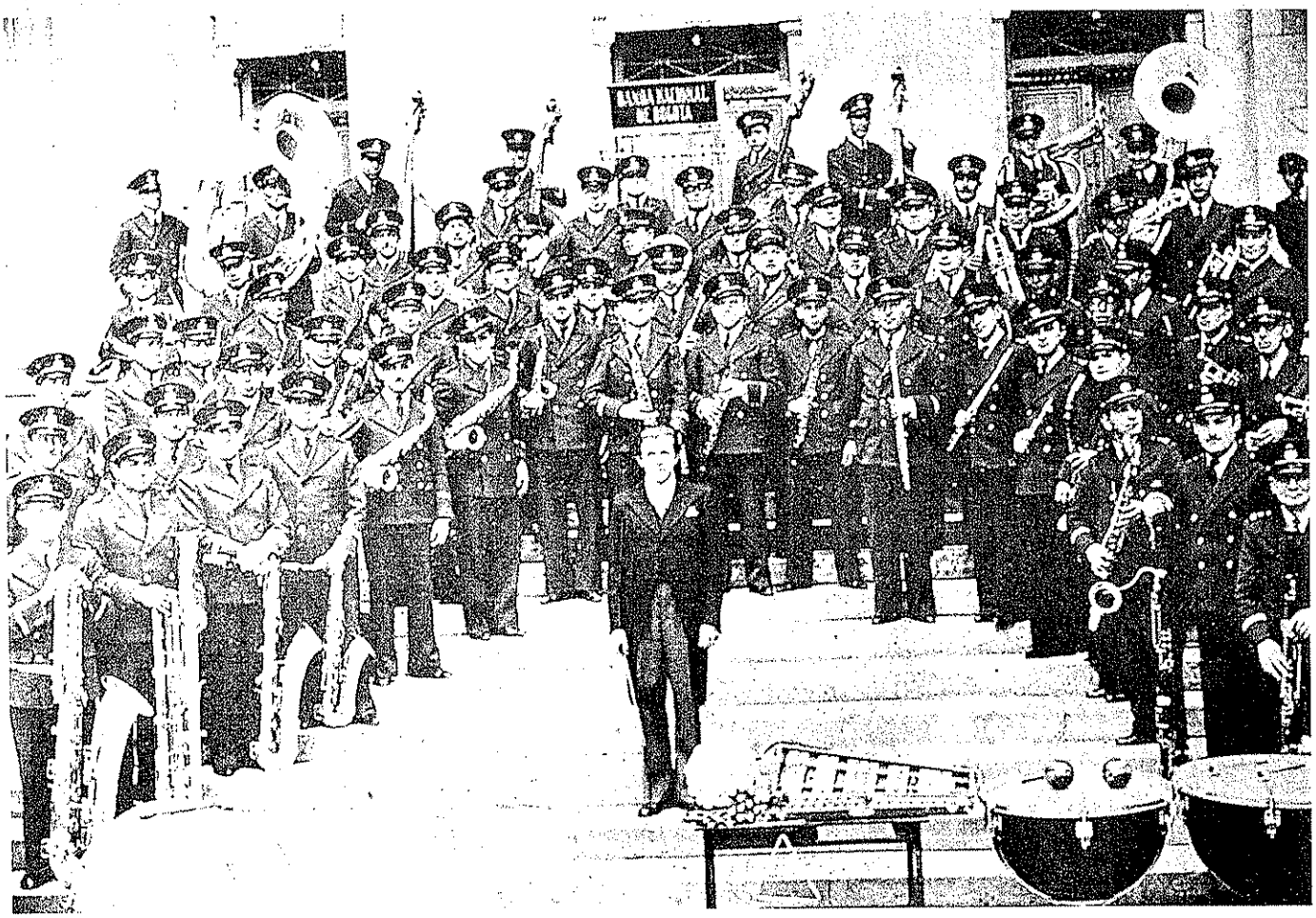
Hasta 1940 funcionaron en Bogotá principalmente dos bandas. Una era la de la Policía Nacional, dirigida por Dionisio González, que contaba con más de 50 músicos y una moderna dotación de banda sinfónica que incluía un conjunto completo de instrumentos de percusión. La otra era la Banda Nacional, dirigida desde los años 30 por José Rozo Contreras, la cual contaba con más de 60 integrantes y efectuaba conciertos gratuitos los días martes en el Teatro Municipal. Efectuaba también presentaciones en plazas públicas de la ciudad, especialmente las de los barrios obreros. También era importante su labor de difusión de la música en los establecimientos educativos públicos y privados de la ciudad a través de conciertos didácticos.

Nota bibliográfica

Bermúdez, Historia, Cap. VII
Caballero, id., pp. 34, 56-57, 81
Espinosa, p. 28
Flores Álvarez, p. 34
Díaz, Los aguinaldos..., p. 180
Andre, pp 44, 48 lám..
Papel Periódico Ilustrado, IV, 1884.

Banda Nacional de Bogotá

Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.354.
Al centro su director, José Rozo Contreras



Festejos públicos

Siguiendo los patrones de lo que ocurría en la península, en las colonias americanas la fiesta pública (religiosa o no), al igual que el teatro, tuvieron una gran importancia como acontecimientos que establecieron pautas que guiaron la cultura urbana durante el período colonial. Estas combinaban el humanismo con la evocación de la antigüedad y en ellas se ponía de manifiesto y se afirmaba el poder real a través de medios propagandísticos como alegorías, emblemas, la pintura, la escultura y la música vocal e instrumental.

Las fiestas públicas no religiosas se efectuaban en la mayoría de los casos para celebrar o conmemorar, desde la perspectiva ya mencionada, eventos relacionados con la vida de los monarcas o del gobierno. El nacimiento, matrimonio, coronación y la muerte de miembros de la familia real eran ocasiones propicias para estos festejos, que tenían una gran importancia en la sociedad de la época. En nuestro caso, los relatos y relaciones de éstas contienen numerosas alusiones a la notoria presencia de la música. Había algunas festividades que tenían un carácter ambiguo como aquellas de Carnaval y Corpus Christi, de inspiración religiosa, pero celebradas como eventos de carácter popular eminentemente profano.

Desfile militar en la Plaza de Bolívar, *c. 1920.*
Colección Margarita Viana de Gutiérrez

Estas celebraciones se instituyeron en nuestro territorio al comienzo de la colonización. En 1559 en Santafé, como parte de los gastos de las honras fúnebres por la muerte del Emperador Carlos V y la reina de Inglaterra María Tudor, figura lo pagado por 'las misas y sacrificios del Deán y Cabildo' y el pago a 'los cantores'. También en 1612 con motivo de las honras fúnebres por la fallecida Margarita de Austria, se efectuó una solemne 'procesión con mucha música' y en la noche un 'coloquio'. Se registra una ocasión similar en 1645 a raíz de la muerte de Isabel de Borbón, donde la celebración incluyó el órgano y el coro de cantores de la iglesia. Por otra parte desde su fundación en 1548 los integrantes de la Hermandad de la Veracruz habían asumido en sus estatutos la organización de las procesiones de Semana Santa.

Festejos públicos de otra índole son también mencionados muy temprano en la historia de la ciudad. En 1561 cuando el cacique de Ubaque solicitó a las autoridades que se le diera permiso para hacer él mismo una celebración pública, adujo que a los españoles les eran permitidas 'fiestas de toros y cañas, máscaras y carnestolendas'. Unos años más tarde, en 1583, los dos prelados que asistieron al concilio convocado por el Arzobispo Zapata de Cárdenas fueron recibidos en Santafé con comedias, saraos y corridas de toros.

La presencia de indígenas desfilando en las calles usando sus penachos de plumas y sus vestidos tradicionales, fue una escena familiar en las ciudades americanas y en ciertas ocasiones también en algunas ciudades españolas. Claro está que se trataba de una participación dirigida y mediada como elemento exótico en la fiesta pública española ya que las supervivencias del baile y el espectáculo indígenas en las nuevas ciudades fueron, en efecto, severamente reprimidas. Sin embargo, hay al menos una mención de un espectáculo similar en los alrededores de Santafé en 1563.

Ya se ha mencionado cómo el cacique de Ubaque había solicitado permiso para hacer una celebración pública, que coincidía con el solsticio de invierno en Diciembre, permiso que le fue concedido con la condición de que las autoridades estuvieran representadas en dicha celebración. El desfile, que es descrito con gran detalle por los enviados de la Audiencia, incluía grupos de indígenas de diferentes pueblos vistiendo sus máscaras y atavíos rituales, quienes con el acompañamiento de instrumentos musicales (pitos, flautas, trompetas de madera y de conchas, sonajeros y campanas) ejecutaban danzas con diferentes coreografías que incluían el canto de lamentos usando un lenguaje ritual.

Sin embargo, después de avanzado el proceso de aculturación, la presencia de los músicos indígenas fue muy importante en los espectáculos públicos de la ciudad. Este es el caso del solemne traslado de la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá a Santafé con motivo de la peste llamada de Santos Gil en 1634. Durante todo el recorrido entre las dos ciudades se contó con la presencia de músicos indígenas de chirimías que iban relevándose a medida que la procesión pasaba por sus pueblos. En el camino de Tunja a Santafé, al menos cuatro conjuntos intervinieron y obtuvieron pagos en esta ocasión, los de Tunja, Chocontá, Cajicá y Suesca.

Celebración del
20 de julio de 1875
en la Plaza de Bolívar
(detalle)

En este detalle del grabado de Riou reproducido al comienzo del capítulo, se muestra la banda.

No sólo las efemérides reales o los hechos políticos eran motivo de festejos públicos. En 1639 con ocasión de la ceremonia de inauguración de la Universidad de Santo Tomás, el paseo por la Calle Real llevaba 'por delante un terno de chirimías a caballo' seguido por personalidades eclesiásticas 'otro terno de chirimías', y después los lectores de la Universidad, el cabildo eclesiástico y por último el Presidente con su séquito. Los grupos instrumentales iban 'tocando las chirimías y atabales, respondiendo un turno al otro' y una vez llegados a la capilla de la Universidad, se cantó el 'Te Deum laudamus'.

Tal como se había institucionalizado, esta tradición musical se continuó durante todo el siglo XVII y el siguiente. Estas fiestas sin embargo, solían acompañarse de otras de carácter popular, que en el caso hispánico incluían las tradicionales corridas de toros y los juegos de cañas, de sortija y otros.

El archivo capitular de Bogotá cuenta con una obra compuesta para la celebración de la coronación de Luis II en 1724, el villancico *Gran monarca de los orbes*. La única parte que sobrevive está marcada con la leyenda 'Es fortuna que corone Nuevo Rey el Nuevo Reyno' y el texto alude al nuevo rey y a la abdicación del anterior, Felipe V. Es evidente que se trata de una composición de un maestro local, posiblemente de Herrera, Jiménez u Osorio.

Similares características tuvieron los festejos organizados en 1766 con ocasión del matrimonio del futuro Carlos IV. En uno de los balcones donde estaban los miembros del Cabildo de la catedral había 'dos indios con chirimías que estuvieron tocando todo el tiempo que duró la iluminación'. Por su parte, para las corridas de toros, el 'clarín de la Caballería', tocó junto con las chirimías de 'la ruidosa música de Fontibón alternándose en sonoros coros con dulcísima armonía'. Éstas son llamadas 'oboes' por el cronista, lo que ya evidencia un cambio de terminología, pues la música militar había hecho conocer estos instrumentos.

Tal como se anota en lo relativo a la actividad musical de la catedral, los usos arcaicos persistieron durante largo tiempo y sólo vinieron a modificarse a mediados del siglo XVIII bajo el influjo de las modas y costumbres musicales europeas. En otras partes del país algunas de estas tradiciones siguen vivas, especialmente en pueblos y ciudades pequeñas y en muchos casos la música mantenida de generación en generación es el último testimonio de la cultura musical del período colonial.

CORPUS CHRISTI

En cuanto fiesta pública, sin duda la más importante en la tradición hispánica era la de Corpus Christi, la cual se celebraba con un desfile que incluía carros y cuadros alegóricos, danzas con disfraces y la participación de músicos profesionales. Este festejo se convirtió en una de las celebraciones más espectaculares de las ciudades de varios lugares de América. En México por ejemplo, la celebración se hizo sin menores alteraciones desde 1526 hasta finales del siglo XIX, finalizando la procesión con un auto sacramental. En el Perú, en Cuzco y en Lima, se siguió la misma tradición desde mediados del siglo XVI.

PROCESIÓN EN LA PLAZA DE BOLÍVAR - *c. 1940*
Colección Margarita Viana de Gutiérrez

La fiesta de Corpus en Bogotá
Fotografía publicada en Cromos, V, 116, junio 1° 1918

Esta tradición parece haber sido más antigua en Tunja donde sabemos que en 1585 y 1590 se reguló la participación con danzas (algunas con antorchas) de todos los gremios de artesanos de la ciudad, incluyendo la participación de los indígenas y negros. En Santafé, fue oficialmente establecida como evento anual por parte del arzobispo Cristóbal de Torres en 1635. La visibilidad en la procesión era socialmente muy importante, pero también lo era la entretención que ésta proporcionaba. En 1639 hay un curioso litigio del propietario de una casa con un balcón que daba a la plaza ya que algunas personas 'con mano poderosa y violentamente se quieren entrar y apoderar de dicho balcón a ver las fiestas'. Esta celebración se mantuvo prácticamente sin modificación alguna durante el siglo XVIII y volvió a ser motivo de atención a comienzos del período independiente.

Para la fiesta de Corpus de 1811 en Santafé se presentaron problemas con respecto a su patrocinio, pero finalmente se logró hacerla y en ella participaron danzas con el acompañamiento de la música. Entre ellas estaban varias 'contradanzas distintas de indios bravos', otra de los indígenas de Fontibón y otra de 'la Granada tejiendo las cintas en caballitos, vestidos a la española antigua'. Las demás danzas eran de 'Madamas primorosamente vestidas a la moda' y otra 'de niños lo mismo'. Además de los tradicionales Gigantes y Ballena, el Arca del Testamento y las Ninfas. En la procesión participaron 'muchísimos matachines graciosamente vestidos', una danza de pelícanos y otra de *cucambas*. Es posible que se trate de una mención bastante tardía de la tradición indígena de las chirimías de Fontibón.

En 1823 Mollien insiste en la importancia del Corpus entre las fiestas públicas de la ciudad y menciona el adorno de las calles con muñecos y jaulas de animales raros. En lo que se refiere a la procesión, menciona los carros con alegorías a David con la cabeza de Goliat, Ester, Mardoqueo, José, con la personificación de los hijos de las familias importantes de la ciudad, ricamente ataviados y adornados con piedras preciosas. Incluye también el arca y algunos otros pasos llevados por eclesiásticos, que se mezclaban con las muchachas bonitas de la ciudad. Al final de la

procesión estaban las danzas, las cuales le parecieron extrañas y entre ellas menciona la de los muchachos indios al son de flauta y tambor (tamboril). En su recuento, la procesión es finalizada por un grupo de soldados.

En la misma época (1824), Hamilton describe las procesiones religiosas en general, en las que el cortejo con las imágenes en sus pasos era escoltado por eclesiásticos (incluyendo niños cantores) y por varias bandas de música ubicadas a lo largo del desfile, probablemente de Semana Santa. Menciona que los ángeles eran personificados por los niños de las familias distinguidas, e insiste en el prestigio de los que llevaban los estandartes y pasos de la procesión.

Unos años más tarde, en 1826, Gosselman reconoce el aspecto barroco de la fiesta, en la que el ornato y las imágenes tenían como objetivo deslumbrar la vista. Indica la participación del sonido de las campanas, de los adornos callejeros y el orden de la procesión en la que se sucedían los carros con los niños de las familias adineradas los cuales, ricamente adornados, representaban personajes históricos y bíblicos entre los que menciona a José, la Virgen, los tres Reyes Magos, Ester, David y Betsabé. Luego venían las mascaradas de animales exóticos, lagartos, tigres, serpientes, caimanes, tortugas (una probable alusión a las tradicionales Tarasca –monstruo marino– y Ballena) y después una comparsa de diablos perseguidos por el arcángel San Miguel, que danzaba al son de pito, tambor y castañuelas. Los eclesiásticos también desfilaban y entre ellos las bellas jovencitas de la ciudad, seguidas de un grupo de muchachos indígenas que hacían un baile de cintas. La procesión terminaba con una banda de músicos disfrazados de soldados romanos.

El embajador norteamericano en Bogotá describe en 1826, en la procesión de la Octava de Corpus en Bogotá, máscaras de aves y animales grotescos al igual que baile y música de violines y niños representando deidades católicas, e indígenas con disfraces plateados, dorados y adornados con joyas. Menciona también las corridas de toros, las riñas de gallos y las fiestas que se hacían en la noche. En Zipaquirá se describe otra procesión en los mismos términos, tal vez la de la fiesta propiamente dicha.

En 1839, J. Steuart indica que las fiestas incluían la presencia de altares, al igual que carteles y la marcha de grupos con figuras bíblicas (David, Ester, Judith, Holofernes, arca de Alianza, el Faraón), con pasos religiosos (la Virgen, el Papa), y aún con figuras históricas como Lutero y Calvino. Lo que más le interesó fue la presencia de un grupo de enmascarados que hacía una danza de espadas representando los indígenas en el momento de la conquista con el acompañamiento de pito y tambor.

Unos años más tarde, Groot menciona la presencia de la Tarasca y de los Gigantes, elementos típicos de la celebración de esta fiesta en la península ibérica. Indica también la participación de la gente del pueblo con sus tiples y chuchos o alfandoques y los grupos de baile al son de violines, los que incluían la conocida comparsa de los *matachines*. Otro de los elementos importantes en la procesión eran los 'bosques' o cuadros alegóricos que se hacían en las bocacalles. Groot indica que un escribano o un enfermo podían ser temas suficientes para estos

divertidos cuadros y de acuerdo con la tradición hispánica éstos podían ser tablados en los que se ejecutaban danzas o invenciones. Ya para entonces, este autor reporta la participación de una banda de música en la procesión.

La descripción que hace Cordovez Moure (referente tal vez a las décadas entre 1850 y 60) coincide en líneas generales con lo citado. La procesión que comenzaba a las diez de la mañana era encabezada por cuadrillas de indígenas de Suba, Fontibón y Bosa, que con el vestido que les había impuesto la usanza colonial hacían una danza espadas, acompañados por pífano y tambor. Luego seguían varios carros alegóricos, entre los que cita las alegorías de la República, la Religión, Fe, Esperanza y Caridad. Luego venía el desfile de las cruces altas de las parroquias, los seminaristas y el clero, quienes acompañaban las imágenes en andas de Santa Ana, San Joaquín, La Concepción, San Victorino, San Pedro y San Roque. Luego desfilaban comparsas con temas bíblicos con niños y jóvenes disfrazados como Levitas, Reyes de Judá y portadores del Arca de Alianza, que precedían el Palio con el Santísimo Sacramento. La procesión era cerrada por las autoridades civiles y militares y según indica este cronista, desde épocas de Santander hasta Obando, el Presidente siempre concurría a la procesión.

Un inmigrante suizo que vivió en Colombia entre 1865 y 1885 recuerda que la Fiesta de Independencia del 20 de julio revestía también el carácter de fiesta pública, en la que eran fundamentales las comparsas de disfraces, las riñas de gallos, las corridas de toros y los bailes públicos y privados. En las fiestas religiosas lo más importante eran las procesiones, que contaban con la participación de cantos religiosos. Según la descripción de una observadora británica en 1882, la procesión del Corpus en Bogotá era cerrada por aproximadamente seis bandas militares que, anotaba sorprendida, tocaban alegre música militar en lugar de música religiosa.

En esos años las procesiones de Corpus, aunque también las de Semana Santa y Navidad, son descritas por el inmigrante suizo y allí se menciona la presencia de los estudiantes del seminario entonando letanías o salmodias en canto gregoriano. También menciona el canto de música religiosa en la catedral, en las funciones del Jueves Santo y el ya mencionado canto de las Lamentaciones.

CD1 Corte 23

Alrededor de 1898, la pompa de la celebración del Corpus se mantenía, siguiendo la tradición de poner emblemas como adorno de las casas y edificios, arcos triunfales, adornos vegetales y pétalos de flores en las plazas y el recorrido de la procesión que incluía el desfile de prelados y eclesiásticos, imágenes religiosas, concurso de caballería, uniformes de gala y una banda militar para cerrar el cortejo. Cuando las imágenes eran introducidas de nuevo a la catedral, se menciona la presencia de cantos corales dentro de aquella.

Aún en 1918 la tradición se mantenía con mínimos cambios como se puede observar de un testimonio gráfico de la procesión en la carrera séptima en Bogotá. El palio del Santísimo Sacramento con la participación de grupos de niños con instrumentos musicales, de banda militar esta vez, y los balcones donde la gente presenciaba el desfile.

FIESTAS POPULARES

Junto con las celebraciones del día de Reyes en el barrio Egipto, otra tradición eminentemente popular fue la de las 'carnestolendas' o fiestas de Carnaval en el Santuario de Nuestra Señora de la Peña. No se trataba de las acostumbradas mascaradas europeas o americanas, sino de una tradición religiosa a cargo principalmente de los campesinos de los pueblos y veredas de los cerros cercanos a Bogotá, especialmente carboneros y leñadores. Cordovez, a finales del siglo XIX, indica que ya en ese momento dichas fiestas estaban en desuso y que la época de su popularidad puede ubicarse a mediados del siglo, en las décadas de 1850 y 60. Allí concurrían los campesinos que llevaban velas para las peticiones a la Virgen y que venían a caballo o a pie precedidos de 'gañanes con tiples, panderetas y chucho'. Después de la ceremonia de sus rogativas, los visitantes se dedicaban a comer lo que traían, se tomaba abundante chicha y los lugareños participaban como encargados de los toldos y ventas. Estas fiestas contaban con la visita de las criadas de la ciudad que llevaban los niños de las familias pudientes que estaban a su cuidado. Estas concurrían a las celebraciones acompañadas de galanes y Cordovez insiste en los excesos de alcohol, las uniones ilícitas, los crímenes y en la impotencia de la policía, que concurría a éstas pero no podía hacer mucho al respecto. A finales del siglo, el cronista indica que sólo quedaba la romería de los campesinos y la presencia de algunos devotos bogotanos que concurrían a la fiesta.

Otra tradición de los arrabales bogotanos, tales como Tresesquinas del Fucha, las colinas de Egipto o la Peña, el alto de San Diego, Chapinero, el río Arzobispo y la zona situada a pocos pasos al occidente del cementerio, eran las llamadas 'corridas de gallos' que se celebraban para las fiestas de San Juan y San Pedro. En ellas se enterraban o colgaban estos animales. Si estaban enterrados se solía decapitarlos o se colgaban para ser agarrados por su cabeza por parte de quienes corrían a pie o a caballo. El cronista menciona que dichos eventos solían acompañarse con abundante chicha y aguardiente, comida y baile y diversión con tiples, tambor, pandereta y chucho. Cordovez insiste en los desmanes, hechos de sangre y en su calidad de fiestas de clase baja, ya que era frecuente, como ya se anotó, la concurrencia de las sirvientas de la ciudad con sus galanes.

Las corridas de toros, como se ha mencionado, eran uno de los acontecimientos tradicionales en las fiestas públicas en la época de la colonia. Sin embargo, después de 1810 la principal ocasión para su celebración era aquella de los festejos patrios del veinte de julio. Hasta 1846 se celebraban en las plazas de los barrios de la ciudad con un orden establecido que comenzaba en la plaza de Las Nieves y seguía en Santa Barbara para terminar en la de San Victorino. Sin embargo, en ese año se estableció que se debían celebrar en la plaza de Bolívar después de que allí se instaló la estatua del libertador, tradición que se mantuvo hasta 1880. Las fiestas se hacían por remate con el sistema de alferazgo (personas encargadas de los gastos de la fiesta), que incluía la preparación de los toldos, tablados y plaza en la que se hacían nueve corridas. Los cronistas coinciden en que la gente del pueblo se endeudaba para asistir y además insisten en que éstos perdían lo poco que tenía en los diferentes juegos de azar que se montaban en la plaza. La víspera se presentaban fuegos artificiales y durante toda la celebración las bandas de mú-

CD1 Corte 6
Qué dulcemente que canta
Jácara a 3 *(1671)*
José Cascante

Este es uno de los más tempranos ejemplos de la música propia del proceso de transición entre el esquema armónico llamado jácara y lo que posteriormente se llamó fandango, ocurrido probablemente primero en América alrededor de 1660-80. El esquema musical de esta pieza presenta la transición entre una tonalidad menor y su dominante con transición a la relativa mayor y su dominante con la típica cadencia del fandango, usando una séptima menor y terminando en la dominante.

Con este esquema era posible cantar coplas, romances y décimas y es posible que Cascante siguiera dicha tradición, adaptando el texto a un esquema musical transmitido por tradición oral. El texto original de esta composición está destinado al Santísimo Sacramento y en esta versión se ha adaptado al uso adecuado para la fiesta de San Juan Bautista, perteneciente a una composición anónima del archivo de la catedral de Bogotá. La Fiesta de San Juan fue uno de los contextos en donde más se dio el contacto entre la tradición musical popular y aquella de la música eclesiástica, hecho que pretende ilustrar esta reconstrucción.

E.B.

'PASEO CAMPESTRE'
Ramón Torres Méndez, c.1850
Litografía V. Sperling, 1910
Colección Banco de la República

El tipo de conjunto musical campesino que presenta esta escena fue ampliamente documentado por Torres Méndez y otros pintores de costumbres desde mediados del siglo XIX. Éste incluye un tiple, similar en construcción a la bandola de Nicolás Ramos que presentamos más adelante (ver cap. Instrumentos), el chucho o alfandoque y el pandero, cuyo uso se remonta a la época colonial, siendo incluído por Vásquez y Ceballos en sus escenas de ángeles músicos.

sica del ejército alternaban tocando bambucos, pasillos y 'otros aires nacionales de no muy buen gusto'. El día de la celebración tenía como acto central el 'Te Deum' y el teatro drama con un tema de la historia nacional, siendo el más frecuente el de 'Ricaurte en San Mateo' que, según Cordovez, alrededor de 1850 tuvo música incidental de Guarín o Quevedo. Al día siguiente comenzaban las corridas que contaban con gran concurrencia en los tendidos de la improvisada plaza, con la presencia de todas las clases sociales. La lidia de los toros se hacía de forma colectiva, es decir con la participación de todos, a pie y a caballo, quienes siguiendo al cronista, se dejaban 'revolcar por los toros'. Concurrían allí ganaderos, estudiantes y gente de toda condición y los toros salían a la plaza al 'golpe de la música, que tocaba el bambuco'. Los alféreces o encargados de la fiesta ofrecían juegos para el público, varas de premios y además la exhibición de cuadrillas a caballo. En la noche los asistentes a la fiesta se refugiaban en las cantinas para su diversión.

PASEO CAMPESTRE.

publicado por la Junta Nacional del Centenario de la Proclamación de la Independencia de la República de Colombia.

Edición ED. VICTOR SPERLING, Leipzig.

MÚSICA CAMPESINA

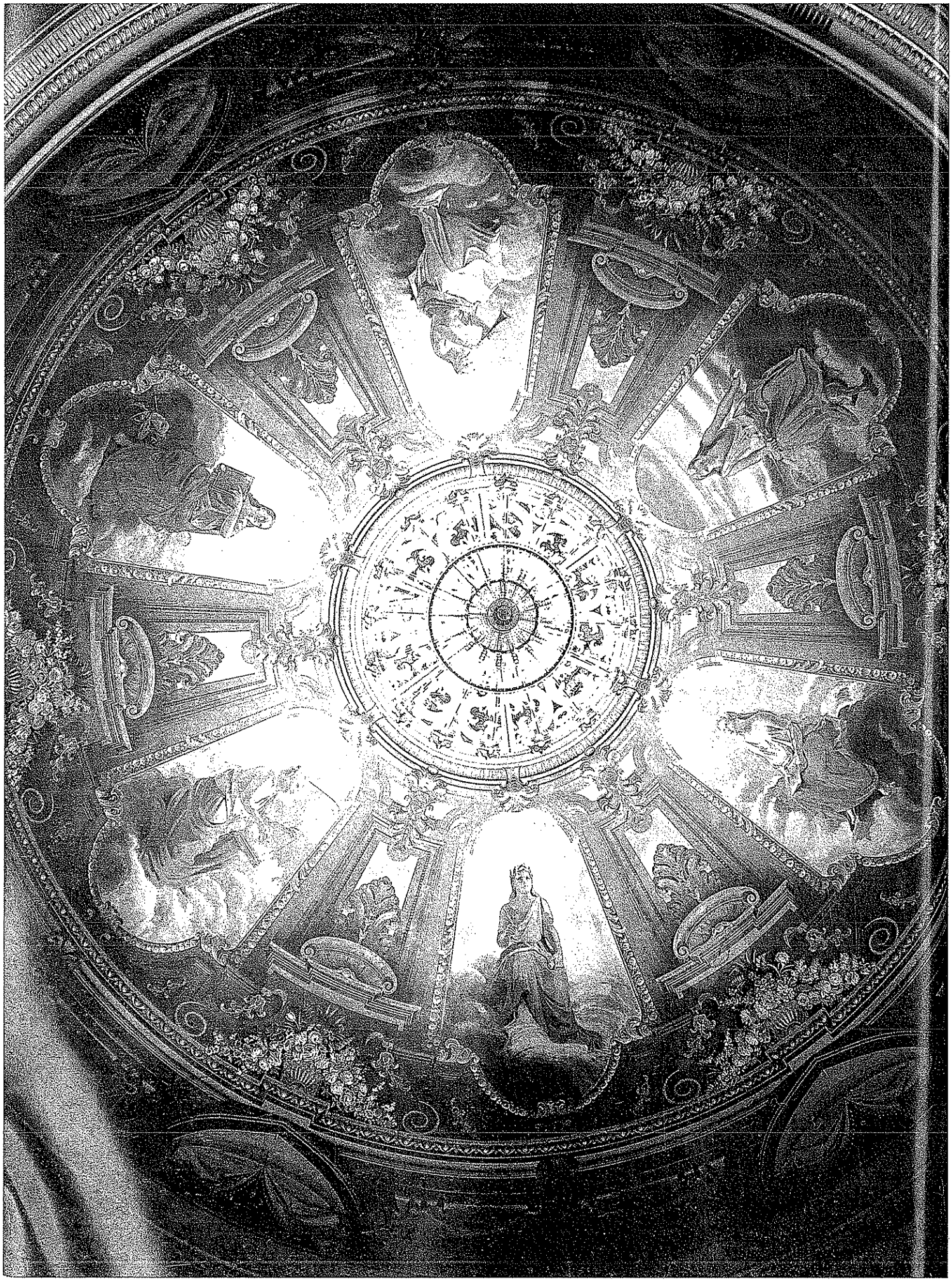
La música, como hemos visto, fue un elemento muy importante en las celebraciones y fiestas de la gente que habitaba en los llamados 'arrabales' de la ciudad. En los cerros de las afueras de Bogotá vivían grupos de campesinos, en su mayoría blancos descendientes de españoles, provenientes del sudeste de Cundinamarca (Choachí, Fómeque, Cáqueza, Une, Chipaque, Ubaque, etc). Cumplían tareas de leñadores y carboneros y eran los encargados de proveer la leña y el carbón a los hogares de la ciudad. Eugenio Díaz sitúa alrededor de 1863 una de sus novelas costumbristas en la garganta del río San Francisco, entre Monserrate y Guadalupe. En una fiesta para celebrar la 'descolgada' (tradición comparada por el autor a los velorios de angelito) de una de las hijas de la familia, menciona un conjunto musical compuesto de dos tiples uno 'por alto y otro por bajo, que venían a ser lo que en la música de viento los clarinetes y las flautas'. En otro momento de la misma narración se habla de un 'tiple de concha de armadillo'. El conjunto era complementado por una guacharaca, un alfandoque y una carraca de caballo. El repertorio musical que se indica es el *torbellino*, llamado 'galante' por el autor; la *manta*, cuyo baile y canto llama 'modesto' o 'melancólico' y el *bambuco* que denomina 'airoso y enamorado'.

A manera de ilustración en el mencionado relato costumbrista tienen cabida dos mujeres de un sitio denominado 'Los Cristales', ubicado dentro de la ciudad, peor vestidas que las campesinas pero arribistas en su comportamiento, que mencionaban los nombres de los bailes de las clases altas urbanas, con las cuales entraban en contacto continuo ofreciendo sus servicios. En ese contexto se mencionan la *varsoviana*, *polka*, *redowa* y *strauss* al igual que los 'paseos al Salto', en los que además del juego del tresillo, eran frecuentes el tiple y la bandola como instrumentos ideales para divertirse.

Esta región suroriental de Cundinamarca, como se ha visto, había tenido un buen servicio de música religiosa en sus iglesias durante el siglo XVIII y esa tradición, especialmente fuerte en el uso de instrumentos musicales de cuerda, continuó entre la población campesina después del colapso del régimen colonial español (ver 'Reducciones' en cap. Música en la Iglesia). Esta gente posteriormente formaría la famosa 'guerrilla de Guasca', que defendió a Mariano Ospina, hijo de esta región, durante la guerra civil de 1859-61, época en la que se desarrolla la novela.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Bermúdez, Historia, Cap. VI
Bermúdez, en prensa
Fernández de Piedrahita, I, p. 70
E. Ortega Ricaurte, p. 139
BN, Ms. 354, ff.89 y ss.
AGI, Justicia, 618, ff. 1395-1466
Agradezco a Eduardo Londoño por permitirme la consulta de su transcripción inédita de este documento.
Bermúdez, *Historia*, p. 194
Groot, Historia, I, p. 324
Caballero, pp. 89-90.
D. Ortega Ricaurte, pp. 9, 79-80, 83
AGN, HE, 19, ff. 1004 y ss
Hernández de Alba, I, pp. 174-75
Perdomo 1976, p. 352
BN, Ms. 179, ff. 22 y ss.
Ibáñez, I, pp. 38, 168, 176
Mollien, pp. 224-5
Hamilton, I. pp. 160-2
Gosselman, Viajes, p. 284; Resa, p. 164, Viajes, pp. 284-6.
Tischendorf, E. Taylor Parks, p. 259
Steuart, pp. 189-92.
Groot, Costumbres, pp, 172-6
Cordovez, pp. 66-67
Etienne, p. 65
Rothlisberger, pp. 105-7
Carnegie, p. 218
Scruggs, pp. 102-3
Cordovez, pp. 386, 389-90, 394-402



ESPECTÁCULOS MUSICALES

La música en el teatro

Se conocen escasos pero interesantes detalles con respecto a la actividad teatral no religiosa en nuestro territorio entre los siglos XVI y XVIII, aunque nunca llega a ser tan copiosa como la que se refiere a la misma actividad en áreas culturales de más importancia como Lima o México. La más temprana data de 1618, cuando se realizó en Santafé un contrato por tres años entre ocho actores y actrices con el propósito de establecer una compañía. Entre ellos seguramente había quienes cantaran y tocaran la guitarra y arpa siguiendo la tradición teatral hispánica que también está documentada, como se dijo, en otros lugares de América.

Durante el siglo XVIII hay algunas menciones a música para loas o comedias, en las fiestas públicas que se organizaban para las efemérides reales, aunque en nuestro caso la mayoría de ellas provienen de fuera de la ciudad. A finales del siglo XVIII, el liderazgo musical de Santafé fue asumido por los grupos de músicos asociados con los regimientos militares llegados de España y por aquellos de las primeras compañías de comedias y *tonadillas escénicas* que actuaron en el recién establecido Coliseo de la ciudad. Dicho teatro había sido fundado con el beneplácito de las autoridades virreinales por un militar, José Tomás Ramírez.

La actividad del Coliseo era ante todo la de la representación de comedias actuadas, pero desde el Siglo de Oro se había institucionalizado la presencia de los intermedios, entremeses, sainetes o en este caso las tonadillas, que eran piezas cortas con diálogo, actuación y unos cuantos números de música y baile, con una duración aproximada de media hora. Para las últimas dos décadas del siglo XVIII, la tonadilla había llegado al punto más alto de su popularidad y también comen-

'Plafond' del Teatro Colón
Filippo Mastellari, Bogotá, 1890

Abierto al público el 12 de octubre de 1892, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, el Teatro Colón fue en el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el lugar de todo evento importante, no solamente musical –concierto y ópera– sino también social: bailes, banquetes, homenajes. Aun hoy en día es el único recinto de la ciudad concebido específicamente para ópera, con los requerimientos de espacio escénico lateral, posterior y tramoya adecuados para este tipo de espectáculo.
El gobierno nacional, que expropió el Teatro Maldonado, contrató la construcción y dotación del teatro con italianos, como el arquitecto Pietro Cantini, quien se encontraba realizando la obra del Capitolio, Luigi Ramelli, autor de la yesería, Hugo Gatti, autor del telón de boca y Antonio Faccini encargado de la pintura, quien trajo al pintor que elaboró este 'plafond', que por falta de espacio representa sólo seis de las nueve musas.

CD1 Corte 15
Zagaleja del valle alhelí
Yo joven, he ignorado
Anónimo Santafé, c. 1710

Esas dos composiciones son de las pocas obras de carácter profano conservadas en el archivo de la catedral de Bogotá. Datan de las dos primeras décadas del siglo XVIII y probablemente sean obra de un compositor local. En ellas se ponen de manifiesto todos los elementos esenciales del tono humano de ese período. Como canción teatral y aria de ópera, el estilo del 'tono humano' es compartido con el villancico a solo, es decir una estructura musical breve que se aplica de manera estrófica a un texto constituido por varias coplas. Exhibe el dramatismo y todos los principios estéticos del 'stile rappresentativo' italiano del siglo XVII. Es interesante la 'pasacalle' final en Zagaleja, común también a obras de Sebastián Durón (CD 1, Corte 7) y otros compositores de este momento.

E.B.

zaba a recibir una fuerte influencia italiana que iba desplazando las raíces hispánicas especialmente en lo que se refiere al estilo, que antes prefería la música de tipo popular y también en la creciente tendencia al virtuosismo por parte de los cantantes. Los grupos instrumentales que los acompañaban estaban formados por violines, flautas, oboes, clarinetes, trompas y bajo continuo.

Un elemento esencial en la popularidad de la tonadilla era la preponderancia que se les daba a las cantantes, 'cantarinas' o 'tonadilleras'. Éstas y las actrices se convirtieron en verdaderas protagonistas de la vida social de España y de algunos centros coloniales y en opinión de Martín Moreno su importancia es muy de tener en cuenta puesto que 'disputaban el puesto a las señoras de la aristocracia y en las últimas décadas del siglo imponen ellas la moda y los gustos'.

Las renombradas 'La Tirana' (María del Rosario Fernández), 'La Lavenana' (María Ladvenant) y 'La Caramba' (María Antonia Vallejo), tuvieron sus equivalentes en Santafé: 'La Jerezana' (Rafaela Izasi) esposa del Segundo Marqués de San Jorge y 'La Cebollino' (María de los Remedios Aguilar) esposa de un ingeniero español que abrazó la causa de la emancipación. La popularidad de la tonadilla y de estas cantantes entre las clases medias y bajas se puede atribuir a la exacerbación del 'majismo' o tipismo español que se había puesto de manifiesto durante todo el siglo como oposición a lo francés.

Caicedo y Rojas indica que durante la época de funcionamiento del Coliseo de Santafé, entre los años 1797 y 98 se hicieron bastantes representaciones de obras españolas, entre ellas 'La Raquel', 'La Gitanilla de Madrid', 'Dicha y desdicha del hombre'.

En cuanto a las tonadillas interpretadas con esas obras, Ortega Ricaurte menciona que entre las que se cantaron en esa época por parte de La Jerezana, la Cebollino y Nicolasa Villar estaban 'El Curro', 'Zambita llora' y 'El torito cachón'. Este repertorio está dentro del estilo de las obras de los compositores de ese período, Luis Misón (?-1766), Pablo Esteve (1730-c.1790) y Blas de Laserna (1751-1816) pero los documentos indican que el director, Pedro Carricarte, era compositor, de manera que probablemente también haya utilizado su música. La textura musical de estas obras se basa ante todo en líneas melódicas muy atractivas y pegajosas (de corte popular) y en el acompañamiento musical de éstas y del diálogo entre los actores. Por su parte Caicedo anota que además de las obras teatrales y las tonadillas, en el mismo Coliseo actuó en ese momento una compañía de malabaristas (volatineros) llamada 'El Florentino'.

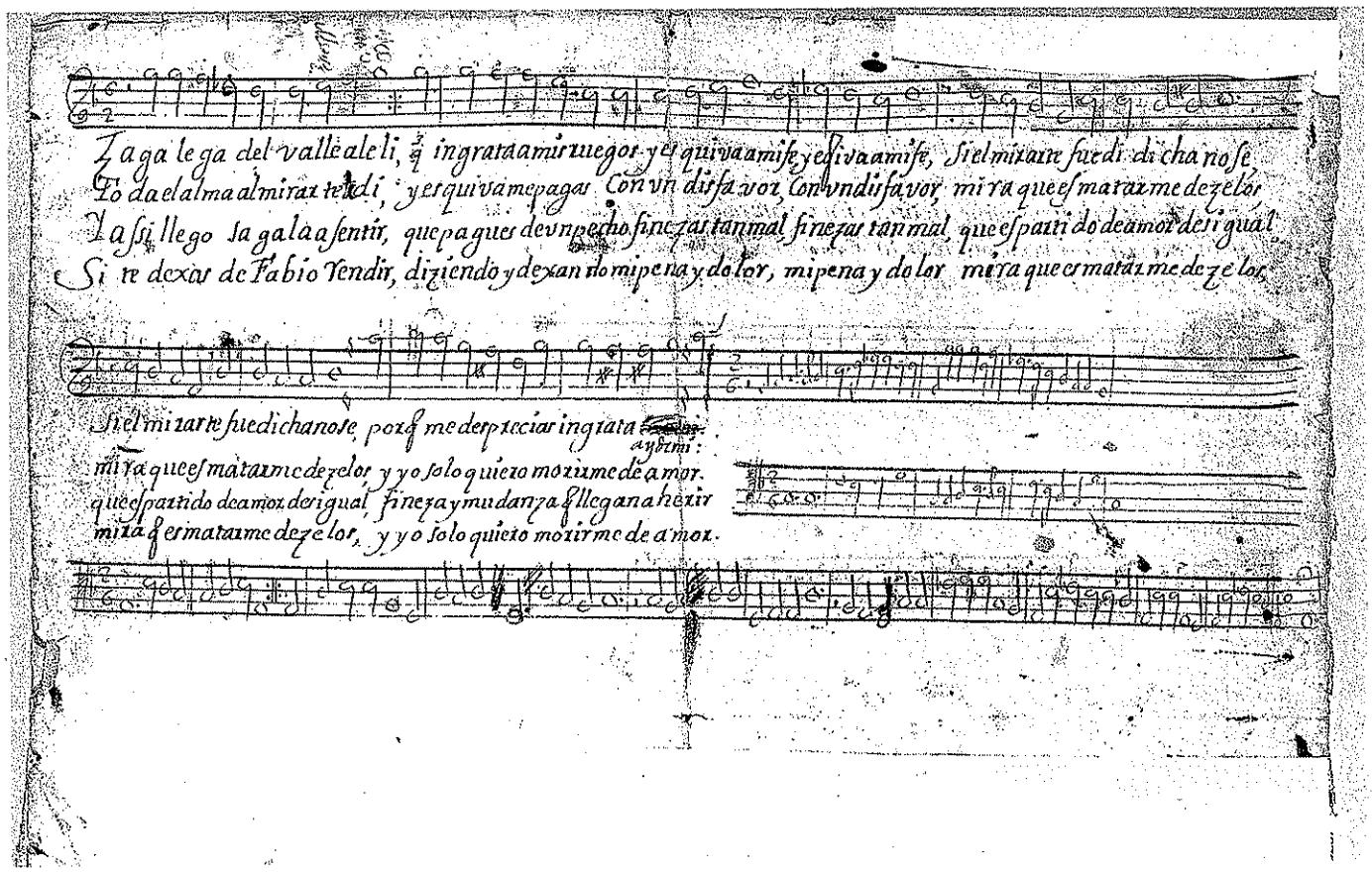
El funcionamiento de la institución estaba regido por una junta para su mejora, presidida por el oidor decano Juan Hernández de Alba. Las acciones para la construcción del teatro valían venticinco pesos cada una y llegó a tener más de novecientos cincuenta suscriptores, entre ellos el mencionado oidor, el virrey Medinueta y su mayordomo Mallarino, quienes tenían cuatro acciones cada uno. En cuanto a los precios de las entradas que se cobraban, la del palco de primer orden costaba un peso y la del de segundo seis.

En las temporadas de 1793 a 1795 participaron seis cantantes mujeres, y seis hombres (entre galanes, barbas y graciosos) entre quienes figuran Nicolasa Villar,

'primera dama y cantarina', Juan Antonio Cámara, cantante y Pedro Sánchez, como cantante y actor. Los instrumentistas eran casi todos españoles e incluían a Pedro Carricarte como compositor, maestro de canto y bajo continuo, dos violines (Lorenzo Belver, primero y Melchor Bermúdez, segundo), dos flautas (Francisco Lara y José de Torres primera y segunda respectivamente), dos clarinetes (Antonio Suñer y José Ramos) y dos trompas, (Diego y José María García). Al año siguiente entraron a formar parte del conjunto, José María Garzón (clarinete y trompa), José María Bianqui (flauta), Mauro González (bajo) y Agustín Velasco (violín) por fallecimiento de Lorenzo Belver. En cuanto a esta orquesta, Caicedo y Rojas menciona que los violines, 'registraban' antes de comenzar a tocar, es decir que probablemente tocaban escalas y pequeñas melodías improvisadas para verificar la afinación de los instrumentos, costumbre que se usa todavía entre los músicos populares de América Latina y que está documentada en el siglo XIX pero que fue abolida a mediados de éste por Henry Price, implantando nuevos usos musicales como fundador de la Sociedad Filarmónica de la ciudad (ver cap. Instituciones).

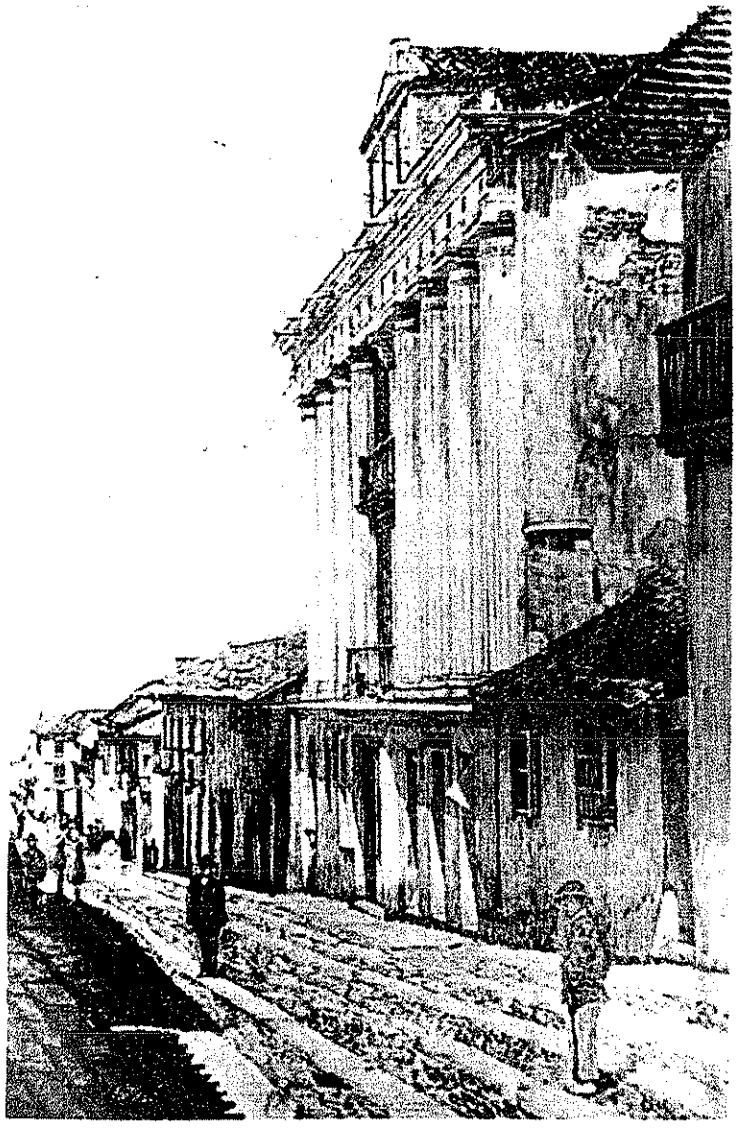
Teniendo en cuenta que algunos de los músicos tocaban también en la planta musical de la catedral, es probable que este conjunto instrumental haya sido el que interpretó las citadas obras de Michael Haydn (1737-1806) y Johann C. Cannabich (1700-73) que se encuentran en el Archivo capitular y que fueron parte del recibimiento en 1791 del nuevo Arzobispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda.

'ZAGALEJA, DEL VALLE ALHELÍ' - Tono humano
Anónimo, Bogotá c. 1710
Archivo Capitular
Catedral de Bogotá
Una de las pocas obras con texto no religioso en el archivo de la Catedral de Bogotá, tiene una interesante 'pasacalle' instrumental al final.



La *tonadilla* fue el género breve músico-teatral más importante y popular en España y sus colonias en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del siguiente. Se trataba de un corto interludio o intermedio musical actuado, generalmente compuesto para unos cuantos cantantes, que estaba organizado en tres secciones. Una primera que era la presentación del tema, un cuerpo central en que éste se desarrollaba en forma de coplas y una sección final, que servía de moraleja a la historia, en forma de seguidillas que a veces incluían tiradas de coplas en formas conocidas como tirana, polaca, polo, etc. José Subirá reconoce varias etapas en el desarrollo de la tonadilla.

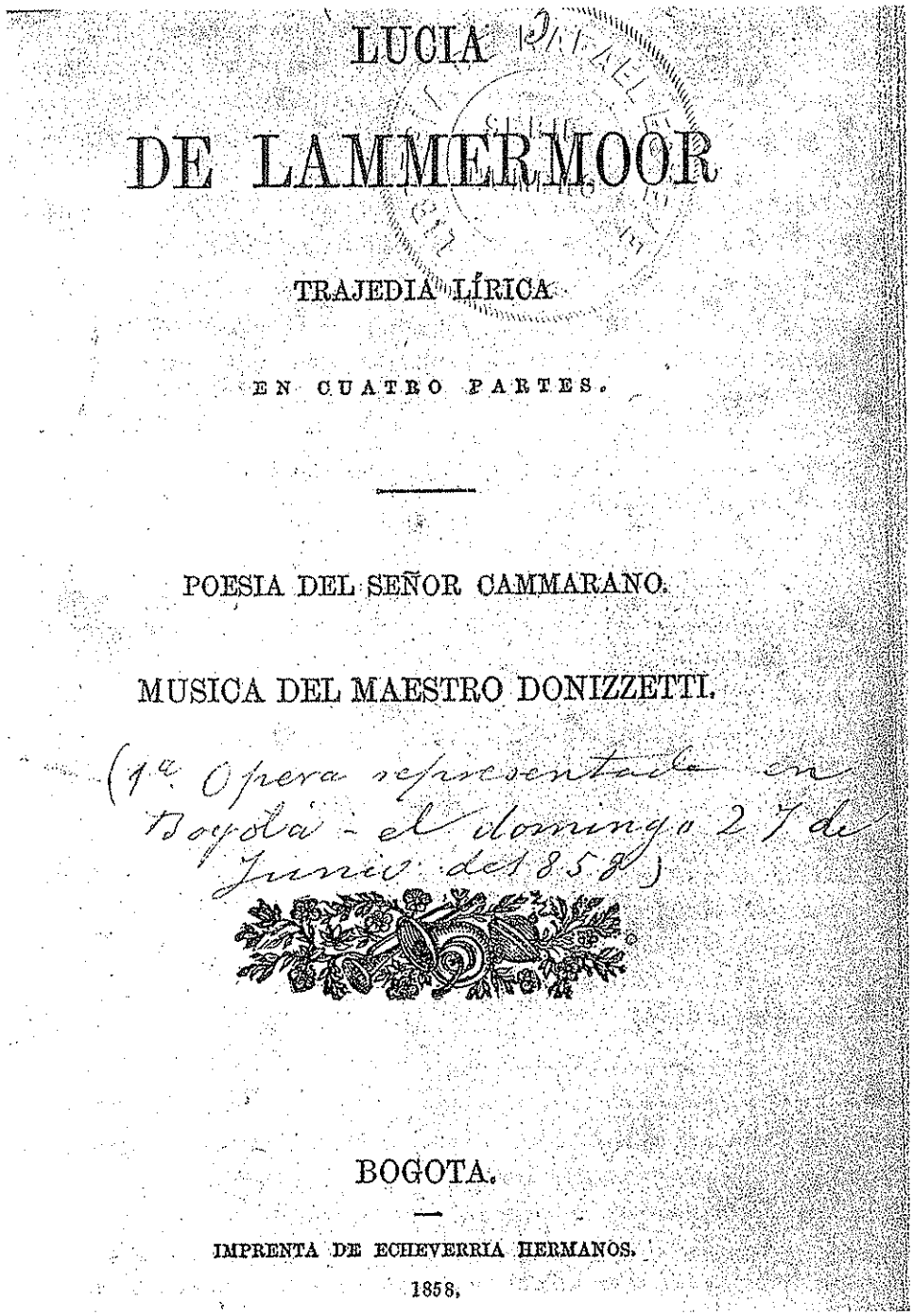
Durante estos períodos, la *tonadilla* servía de intermedio en los entreactos de la zarzuela, una de las modalidades de la ópera española. Este género lírico-musical había comenzado a llamarse como tal a mediados del siglo XVII y sólo a finales de él se comienza a usar la palabra italiana *opera* para referirse a los espectáculos músico-teatrales.



COLISEO MALDONADO
Grabado de Rodríguez,
Papel Periódico Ilustrado,
Bogotá

Construído hacia 1783 por el militar José Tomás Ramírez en el lugar que hoy ocupa el Teatro Colón, tuvo varios dueños particulares hasta que fue expropiado por el gobierno en 1885 para construír un Teatro Nacional, el actual Teatro Colón. El Coliseo fue el lugar de las representaciones de teatro, ópera y conciertos en Bogotá durante un siglo.

Estas piezas se seguían presentando en Bogotá en las primeras décadas del siglo XIX, como se verá en la actividad de algunas de las compañías teatrales que llegaban a la ciudad. En una hoja volante sin fecha, probablemente de 1838-40, se anuncia la presentación de la comedia *Beberley o el Segador Inglés*, la cual finalizaría con un sainete y como número anterior algunos miembros de la compañía (Miguel Peoll, la Sra. Pagola y el Sr. Jaramillo) interpretarían la tonadilla a trío *Los cazadores*. Caicedo y Rojas recuerda que entre las tonadillas que se incluían en las obras de la compañía de Villalba hacia 1836, las cuales eran cantadas por 'La Fletcher' acompañada de 'El Curro' que hacía el papel de gracioso, se encuentran *La vuelta del soldado* y *La Maja*.



LUCIA

DE LAMMERMOOR

TRAJEDIA LÍRICA

EN CUATRO PARTES.

POESIA DEL SEÑOR CAMMARANO.

MUSICA DEL MAESTRO DONIZZETTI.

(1ª Opera representada en Bogotá - el domingo 27 de Junio de 1858)

BOGOTA.

IMPRENTA DE ECHEVERRIA HERMANOS.

1858.

LIBRETO DE 'LUCIA DE LAMMERMOOR'
Bogotá, 1858
Colección E. Bermúdez

Una anotación manuscrita la menciona como la primera ópera representada en Bogotá, por la compañía dirigida por Lorenzo María Lleras. La anotación podría ser del mismo Lleras, quien en los libretos de las demás obras de la temporada las anuncia como la segunda, tercera y cuarta presentadas en la ciudad. En realidad esta ópera ya había sido presentada en 1835 por la compañía del español Francisco Villalba.

ÓPERA Y ZARZUELA

Estos dos importantes géneros de música teatral no compitieron para lograr el favor del público de la ciudad aunque sin duda la ópera se estableció primero y creó un importante nicho en la cultura de la ciudad. Una y otra satisfacían necesidades diferentes, como sigue ocurriendo hoy en día. La zarzuela y la comedia continuaban la tradición hispánica mientras que la ópera puso en contacto al ambiente musical local con la gran tradición internacional.

CD2 Corte 7
Responsión
A Nuestra Señora de la Concepción
Tiburcio Hortúa c. 1860

Es posible que Tiburcio Hortúa, hijo de Mariano de la Hortúa y hermano de varios músicos como él y su padre, haya formado parte de la nómina de los músicos de la catedral en la época del Maestro de Capilla Manuel Rueda, alrededor de 1860. En esta breve composición es evidente la fuerte influencia que la ópera tuvo sobre esta generación de músicos en la capital. Ya desde finales de la década de 1840 era conocida su música, pero justamente las temporadas de 1858 y 1864 consolidaron el gusto por el estilo operático italiano que entró a formar parte del vocabulario musical de la canción y de piezas religiosas como ésta, herederas también del villancico, o música religiosa de uso para-litúrgico con textos castellanos.

Sólo hasta mediados de la cuarta década del siglo XIX la ópera entró a formar parte de la gama de repertorios musicales presentados en Bogotá. Los comienzos de la presencia de la ópera europea están ligados a la incipiente actividad teatral en la ciudad y de alguna forma son resultado de la continuidad de la tonadilla española, único ejemplo de música teatral que se conoció en ella en el siglo anterior, que a pesar de que no alcanzó el desarrollo que logró en México o Lima, fue tal vez el único entretenimiento no religioso por más de medio siglo.

En 1823 Mollien menciona las representaciones teatrales en Bogotá, que eran gratuitas ya que estaban subvencionadas por el jefe de Estado, el vicepresidente Santander, quien asistía a ellas regularmente. Este autor indica que los actores eran sastres y otros artesanos, y en cuanto a la recepción del público, anota que no se aplaudía sino que se silbaba para mostrar aprobación y que en general la calidad de las obras era mala. Gran parte de los argumentos estaban basados en temas históricos, romanos en algunas, como la que se presentó en ese año, *Bruto o Roma Salvada*.

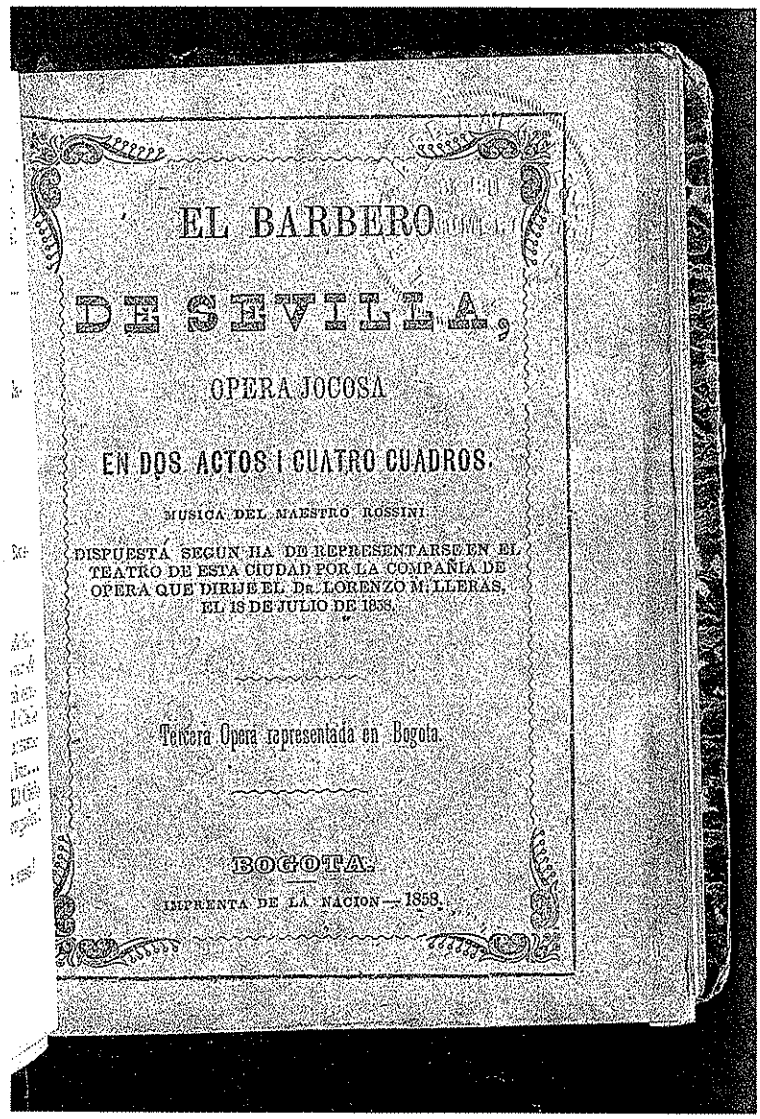
Justamente con una experimentada cantante de tonadillas, Juliana Fletcher, hizo su aparición en Bogotá en 1835 la primera compañía dramática, que organizó una temporada de espectáculos en la ciudad liderada por el español Francisco Villalba (?-1868), actor empresario y por corto tiempo director de la Biblioteca Nacional en 1866. Su compañía incluía, además de la ya mencionada, otra cantante, Mariquita López (la esposa de Villalba) al igual que la bailarina limeña Rosa Lozano. Tres músicos, dos violines y una trompa (tocada por un mulato peruano) son mencionados en las representaciones. En 1839, un observador norteamericano indica que la orquesta del teatro era pequeña pero competente, especialmente en la interpretación de piezas menores de compositores importantes. De acuerdo a Cordovez en este momento se intentaron hacer actos de óperas en traducción castellana que al final eran complementadas por tonadillas de tradición española.

Después de haber actuado en temporadas en Perú, Chile y Venezuela, Villaba regresó en 1847 con la primera compañía de ópera compuesta por mas de ventiseis miembros con cantantes españoles y venezolanos de los cuales el más destacado fue el tenor Fernando Hernández. Este grupo que se llamó Compañía Lírica actuó desde comienzos del año siguiente presentando las primeras óperas italianas en nuestra ciudad. Dicha compañía estaba ligada a la Compañía Dramática de Fournier, Belaval y González; Villalba y muchos de sus miembros fueron quienes fundaron en 1849 la primera Logia Masónica en la ciudad, denominada 'Estrella del Tequendama No. 11'. El director musical de esta compañía era el compositor e instrumentista venezolano Atanasio Bello (?-c.1850), quien desde 1821 se había desempeñado en Caracas como profesor de música y que durante su corta permanencia en Bogotá en estos años ofrecía sus servicios al público capitalino como profesor de 'música, canto y flauta'. Bello había fundado en 1831 con otros músicos, en Caracas, una Sociedad Filarmónica y en el momento de llegar a Bogotá tenía ya buena experiencia en la ópera puesto que había sido el promotor de presentaciones completas de óperas de Rossini en Caracas en 1836.

El 20 de febrero de 1848 se iniciaron las actuaciones de la mencionada compañía con el estreno del *Il Barbiere di Siviglia* (1816), una de las óperas presentada en Caracas más de una década antes, por el mismo Bello. El aviso periodístico aparecido en *El Día*, anuncia un verdadero acontecimiento que contaría con la asistencia de las autoridades políticas y que definitivamente establecería la tenaz tradición de la música europea como agente educativo, haciendo énfasis en que 'no hay teatro en el mundo culto en el que no se haya exhibido repetidísimas veces'. La política de precios también refleja la mentalidad liberal, paternalista pero sincera, con que se trató de institucionalizar este espectáculo en la ciudad. La entrada a las lunetas era gratuita, mientras que la más cara (cuatro pesos) era la de los palcos de segundo piso; los de primer piso valían dos pesos, los del tercero, un peso y medio y la 'entrada general' galería, medio peso. En esa temporada se presentaron también *Le Calife du Bagdad* de Francois A. Boieldieu (1775-1834), *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti y *La Gazza Ladra* (1813), *L'Italiana in Algieri* (1817) y *La Cenerentola* (1817) de Rossini.

La primera compañía italiana de ópera en actuar en forma más o menos continua en Bogotá fue la de Luisia-Olivieri, que llegó a la ciudad en 1858 y vino a cristalizar los esfuerzos de un tenaz aficionado al género e importante hombre público bogotano, Lorenzo María Lleras (1811-68), quien desde hacía algunos años había querido conformar una compañía nacional y había dedicado gran parte de sus esfuerzos a promover las actividades teatrales en el colegio del Espíritu Santo, que él dirigía y una de las más, sino la más importante institución educativa laica de la ciudad en la primera mitad de ese siglo. Desde 1855 Lleras era el director del Teatro de la ciudad, cargo en el que permanecería hasta 1859 y en cuya capacidad actuó como gestor de la segunda temporada de ópera en la ciudad. Se conservan las traducciones al español de los libretos de algunas de las óperas presentadas en ella, como se dijo preparados por el mismo Lleras. La primera obra de la temporada fue *Lucia*, que ya había sido estrenada en Bogotá diez años antes por la compañía de Villalba.

Durante los meses de Junio a Agosto de ese año, se presentaron en Bogotá cuatro importantes óperas con los cantantes y actores italianos de la compañía en los roles principales y con los pocos cantantes locales disponibles y capaces en roles secundarios, el caso de José María Bohórquez, Ramón Rueda, Honorato Barriga y el venezolano Fernando Hernández entre otros.


EL BARBERO
DE SEVILLA,
OPERA JOCOSA
EN DOS ACTOS I CUATRO CUADROS.
MUSICA DEL MAESTRO ROSSINI.
DISPUESTA SEGUN HA DE REPRESENTARSE EN EL TEATRO DE ESTA CIUDAD POR LA COMPAÑIA DE OPERA QUE DIRIJE EL Dr. LORENZO M. LLERAS, EL 18 DE JULIO DE 1858.
Tercera Opera representada en Bogota.
BOGOTA.
IMPRENTA DE LA NACION — 1858.

LIBRETO DE 'EL BARBERO DE SEVILLA'
Bogotá, 1858
Colección E. Bermúdez
Se anuncia aquí como la segunda ópera presentada en la ciudad por la compañía de Lorenzo María Lleras, la primera en lograr una actividad estable y continua en la ciudad, con la participación de músicos locales y solistas extranjeros.

ORESTE SINDICI
(1837-1904)
Fotografía de Demetrio Paredes (?) c. 1870
Colección Banco de la República

Llegado al país en 1864 con la compañía de ópera para la temporada de ese año, permaneció en Colombia hasta su muerte ocurrida en 1904, incorporándose activamente a la vida social y musical de la ciudad. Se le recuerda especialmente por su autoría de la 'marcha triunfal' sobre un texto de Rafael Núñez, que se adoptaría posteriormente como himno de la república.

El director escénico y de la compañía fue el propio Lleras, quien además se encargó de la preparación de los libretos, traducidos por él mismo. Como director musical actuó Guillermo Freudenthaler con una orquesta que contó con los pocos músicos locales, algunos de ellos pertenecientes a familias que se habían especializado en la música como la de los Hortúa, Figueroa, Velasco y Cancino.

Ibáñez reporta una interesante anécdota elocuente del conservadurismo del público bogotano. Con motivo de la llegada de esta compañía y teniendo en cuenta la precaria iluminación del teatro (actual Teatro Colón) en donde se llevaron a cabo los conciertos, sus propietarios, la firma Párraga y Quijano, importó un gasómetro del extranjero, el cual nunca se logró poner en funcionamiento por objeciones de los vecinos, quienes temían una explosión.

Miembros de esta compañía y otros italianos, entre quienes se contaba Oreste Sindici (1837-1904), vinieron al país para una nueva temporada que comenzó en junio de 1864, conformando la 'Compañía Lírica Italiana' que luego se dividió en varios grupos y que en 1866 fue complementada por la compañía de ópera del español Juan del Diestro. No parece que la calidad de los cantantes locales haya sido alta. En las funciones de esa temporada participó el cantante colombiano Juan Domínguez, quien es alabado unas veces y criticado en otras, pero en general se le recomienda más estudio. Lo mismo opina el crítico anónimo sobre los coros y sobre todo sobre los integrantes de la orquesta, quienes no eran ni 'aprendices ni aficionados sin talento' y en una de las funciones debieron ser ruidosamente dirigidos por Pedro Visoni.

Un año después llega la primera compañía de zarzuela española, la de Jimeno y Zafrané, que permanecería dos años en la ciudad; al contrario de lo que sucedió con la ópera cuyos experimentos en manos de compositores locales serían más tardíos, ese año de su llegada dicha compañía interpretó una zarzuela de factura nacional *Engaño sobre engaño* con texto de Bruno Maldonado y música de Daniel Figueroa (?-1887).

El vocabulario musical de la zarzuela, heredera de la tonadilla, probaba ser más cercano a aquél con el cual había estudiado la música esa generación de intérpretes y compositores y además ponía otra vez de manifiesto la continuidad de la tradición musical colonial bien entrado ya el siglo XIX. En cuanto a la calidad de éstas y las anteriores presentaciones es poco lo que se puede anotar.

Cordovez calificó de mediocres los montajes de ópera de la temporada de 1848 y Saffray en 1869 refiriéndose a la presentación que había observado, en la que seguramente habían participado Sindici y Epifanio Garay (1849-1903), observa que la orquesta no era buena y que en materia de coros la situación era peor. Más duro aún fue otro viajero francés, André, quien al referirse a uno de los cantantes de la presentación de *La Traviata* de 1874, lo llama un 'cocinero de fonda'.

En 1874 Eugenio Luisia, pionero de la ópera en la ciudad, estableció una nueva compañía que llegó y debutó en enero de ese año y que incluía a los miembros de la familias De Sanctis, D'Achiardi y Conti, quienes en las siguientes décadas habrían de dedicarse a la profesión musical al radicarse en Bogotá y otras ciudades del país. En ese momento las óperas presentadas incluyeron obras que no habían sido antes escuchadas. Una de las obras presentadas fue *Lucia*, pero sin duda lo más sobresaliente de dicha temporada fue el estreno en el mes de julio de la 'ópera bíblica' *Ester*, la primera ópera nacional con música de José María Ponce de León (1845-82), con un libreto bilingüe español e italiano compuesto por Rafael Pombo y Manuel Briceño. Una de las piezas presentadas en 1874 fue *La Traviata*, que le permitió a Rafael Pombo (bajo el seudónimo de Florencio) proponer una novedosa forma de educar al público con respecto a la apreciación de la música. Unos años más tarde en 1880 se realizó el estreno de *Florinda*, la segunda ópera de Ponce de León, también con libreto de Pombo, que el compositor había terminado dos años antes. El estreno fue parcial y llevado a cabo en la casa del compositor y con el acompañamiento de un armonio, ya que la compañía de Petrilli que debía estrenarla se disolvió por motivos de la situación política del país poco después de la presentación de *Luisa Miller* de Verdi en 1878.

En la década de 1880 vuelve a aparecer el interés por la zarzuela en manos de profesionales y aficionados, proceso que se había iniciado cuatro años antes con la presentación de la zarzuela *El castillo misterioso* del dramaturgo español José María Gutiérrez de Alba. Sin embargo las noticias sobre este género en esos años tienden a centrarse en la obra de Teresa Tanco (1859-1945) a raíz de su prominente situación social, al igual que por haber sido una de las primeras mujeres de la ciudad en exhibir sus talentos como compositora. *Similia Similibus* es una zarzuela con texto de Carlos Sáenz, cuyo tema era la rápida expansión de la homeopatía y que fue estrenada en la casa de la autora en 1883, más como un evento familiar y social.

José María Ponce de León
(1846-1882)
Óleo sobre tela.
Conservatorio Nacional de Música

Autor de las primeras óperas nacionales, Ester (1874) y Florinda (1880), además de zarzuelas y obras religiosas, que le hicieron merecedor de gran reputación en el medio bogotano. Para sus óperas contó con la colaboración de Rafael Pombo, como libretista.

CD2 Corte 11
Elíxir de la juventud
Acto 1, Escena 2 *(1881)*
Juan Crisóstomo Osorio R. (1836-1887)
Letra de
José Manuel Marroquín

En esta breve zarzuela, compuesta en 1881, con textos de Marroquín, Osorio sigue al pie de la letra todos los elementos de la opereta europea del siglo XIX. El tema es del elíxir de la juventud que es anunciado por un charlatán extranjero, Charlatini, quien encuentra sus clientes ideales en algunas acomodadas solteronas bogotanas. El humor y la poesía eran elementos distintivos de la cultura bogotana de finales del siglo pasado que unidos a la tradición de las tertulias y reuniones musicales, proporcionaron el ambiente propicio para la composición de obras como ésta, que eran presentadas en reuniones privadas, especialmente con motivo de las festividades navideñas. La partitura, junto con las demás zarzuelas de Osorio, forma parte de la colección privada de la familia del autor. Esta cuenta sólo con acompañamiento para piano, pero otras de estas obras tienen partes para un pequeño conjunto instrumental. El texto de Marroquín sigue una tradición colonial que es la usar los esdrújulos con propósitos cómicos, como ocurre en el villancico de Juan de Herrera, de comienzos del siglo XVIII que incluímos (CD1 Corte 14).

E.B.

Ponce de León y Juan Crisóstomo Osorio (1836-87) escribieron zarzuelas sobre temas locales. El primero, también compositor de ópera, utilizó los textos costumbristas de José María Samper en su obra *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, estrenada en 1865 y Osorio escribió varias, de las cuales vale la pena reseñar *El elíxir de la juventud* con texto de José Manuel Marroquín, estrenada en unas fiestas decembrinas en Yerbabuena en 1881. Con estas obras el perfil doméstico prevalecía y fortalecía la convicción de la aristocracia y alta burguesía locales como defensores del arte y las letras.

Tendrían que pasar casi quince años después de la última temporada de ópera italiana para que este espectáculo se reanudara en Bogotá. En 1890 la temporada de ópera, a cargo de la compañía de Zenardo-Lambardi, se hace en el recién inaugurado Teatro Municipal, situado al norte del Observatorio Astronómico y cuya construcción se había iniciado en 1887 contando con a financiación del mismo Zenardo. De las once óperas presentadas en la temporada que duró hasta 1891, siete eran de Verdi, muchas de ellas se oían por primera vez en la ciudad y sin duda las que causaron más impacto fueron *Il Guarani*, de Carlos Gomes (1868-96), *Aida* y *Carmen,* estrenadas por primera vez en Bogotá en 1890 y 1891. Uno de los directores musicales de esta compañía era Augusto Azzali (1863-1907) quien más tarde se vincularía a la actividad musical de la ciudad en calidad de profesor de la Academia Nacional de Música y director de la Banda Militar.

Esta compañía actuó en otras ciudades del país y regresó en 1893. La compañía había aumentado y en esta ocasión incluía un cuerpo de ballet cuyas bailarinas y en especial su vestimenta, despertaron el interés de los bogotanos, lo que llevó al articulista de *El Telegrama* a anotar, al comentar la presentación de 'La Favorita', que el ballet visto en Bogotá no era 'el que hemos visto en Europa' sino el que se usa en 'ciertos centros "solamente para hombres" en los cafés cantantes'. Este comentario, muy elocuente en cuanto al conservador clima cultural de la ciudad, llevó a la supresión de la parte danzada en las presentaciones; después se pensó en presentar estas escenas al final y más tarde, modificadas, se presentaron como un espectáculo separado los domingos en la tarde.

Durante dicha temporada finalmente se logró hacer varias presentaciones de *Florinda*; en una de ellas, el veinte de julio de ese año, el libretista fue públicamente homenajeado y en la siguiente hizo su primera presentación el violinista Narciso Garay, quien al año siguiente comenta que su autor 'exprimió su inspiración' en ella pero, continúa, 'sabe Dios por qué, en sus obras nunca se ve fluir abundante y suelta la melodía americana'. Por otra parte, fue evento importante el estreno en agosto de *Lidiak,* ópera original de Azzali con tema exótico desarrollado en la India. Azzali también fue autor de otra ópera y varias piezas instrumentales, marchas, preludios y romanzas cantadas, estrenadas durante su permanencia en Bogotá. Durante los años siguientes la compañía continuó efectuando presentaciones tanto en Bogotá como en otras ciudades y en octubre de 1895 participó en la inauguración del recién construido Teatro Colón con una presentación de *Ernani*, poco lucida según los críticos.

En 1897 llega una nueva compañía, la de Turconi-Bruni que debuta en septiembre de ese año y finalmente termina fusionándose con la compañía de Azzali.

En esta temporada se presentaron ocho producciones, pero tampoco pudo continuar, teniendo que suspenderse las presentaciones de *Fausto* debido a sucesos políticos, esta vez la presencia en octubre de ese año de una escuadra naval italiana en Cartagena encargada de obtener el pago de la llamada 'reclamación Ceruti', lo que despertó una ola de nacionalismo. Los italianos residentes tanto en Cartagena como en Bogotá (la mayoría de ellos músicos) se manifestaron públicamente agradeciendo al país que los había acogido, pero aún así, no se consideró prudente continuar con la temporada.

BAILE EN LA HACIENDA 'YERBABUENA'
Fotografía de Julio Racines, febrero 26, 1863
Colección Alba Osorio de Luzardo

Esta es tal vez la única escena de baile fotografiada en el país en época tan temprana. En estas veladas musicales familiares en Yerbabuena, descritas por José Manuel Marroquín, se gestaron y representaron las zarzuelas costumbristas de Juan Crisóstomo Osorio (bailando, a la derecha) con textos de Marroquín. Aparecen además Clara Azcuénaga (al piano), esposa de Osorio, y su hermano Ignacio Osorio Ricaurte (izquierda).

Las representaciones por parte de las compañías italianas que nos visitaron fueron en general muy bien recibidas por el público, pero es natural que en un ambiente restringido como el nuestro se hubieran presentado problemas como aquél que surge en noviembre de 1897 cuando en un aviso de prensa, bajo el título de 'Ópera' se informa que 'para la función del jueves tuvo necesidad la policía de llevar a los actores al teatro para obligarlos a dar la función anunciada'. El escrito no explica qué motivó esta actitud, pero alude a pasados incidentes, cuando habla de 'los antecedentes que tan mala impresión causaron en la sociedad no ha mucho tiempo'. Además, celebra la actitud de la fuerza pública ya que consideraba injusto que la 'benevolencia y aplauso del público sean pagados con actos groseros y propios de gente sin mediana educación'.

La 'Guerra de los mil días' cerraría definitivamente las puertas del teatro a la ópera y para que la ciudad volviera a tener una temporada regular tendría que transcurrir una década. En 1907 sin embargo, los coros y orquesta de la Academia Nacional de Música presentaron en el Colón el primer acto de *La Flauta Mágica*. Dicha presentación, que fue mal comentada desde el punto de vista musical, también motivó protestas por parte del Arzobispo Herrera Restrepo, quien no consideró adecuada la participación en el coro de las señoritas de la aristocracia bogotana, tal vez en razón del argumento masónico de la obra –opina Perdomo Escobar– aunque sin duda lo que era primordial en estas críticas era la baja estima de la profesión musical, inimaginable como aspiración para los miembros de esta anacrónica clase dominante.

Las celebraciones del primer centenario de la Independencia en 1910 fueron el telón de fondo de la temporada de ópera a cargo de la compañía de Lambardi, cuya contribución fue hacer conocer en Bogotá las obras de Puccini, *La Boheme* (1896), *Tosca* (1900) y *Madame Butterfly* (1904). Sin duda estas fueron las obras del repertorio internacional que se presentaron en la ciudad a más corta distancia de su estreno mundial. La compañía entró en dificultades económicas, asunto que fue hecho público por su director y en esta ocasión Rafael Pombo escribe pidiendo una subvención del Estado para la compañía, solicitando a la vez la reposición de las óperas de Ponce de León, proposición que sólo se puede entender desde una perspectiva nacionalista y casi nostálgica, pero que sin duda evidenciaba comprensión de su desigualdad con el repertorio presentado en ese momento. La compañía de Mancini hizo su aparición en la ciudad en 1915 y continuó actuando hasta el año siguiente, tanto en el Colón como en el Teatro Municipal y el Teatro del Bosque. El repertorio tradicional se enriqueció con la presentación de *Lohengrin*, primer ópera de Wagner presentada en nuestro medio.

A pesar de haber anunciado su llegada a Bogotá en 1919, la compañía de Adolfo Bracale (1873-1935) no comenzó su temporada sino tres años más tarde. En ese momento Bracale poseía una amplia experiencia como empresario y había participado como violonchelista y director de orquesta en los viajes por Turquía y Egipto de una de las innumerables compañías italianas de ópera itinerantes por el mundo. Como empresario, había sido el artífice de un exuberante montaje de *Aida* en el teatro 'Khedivial' de las pirámides de Egipto y de las presentaciones que Enrico Caruso había hecho en La Habana en 1920. Las temporadas subsi-

guientes se harían en 1924 y 1927, año en que Bracale decide fijar su residencia en la ciudad y emprender junto con Alfredo Squarcetta la fundación de la Ópera Nacional. Ésta efectuó sus presentaciones de *Lucia* y *Rigoletto* en 1933 con un elenco totalmente colombiano, que contó con el joven Carlos Julio Ramírez (1916) entre sus cantantes. Después de la muerte de Bracale en 1935 la orquesta de la Unión Musical dirigida por el español Jesús Ventura Laguna (?) efectuó una presentación de La *Boheme* que marcaría el fin de otro período de actividad operística en la ciudad, que no habría de reanudarse sino nueve años después.

La zarzuela continuó siendo el otro espectáculo musical predilecto de los habitantes de la ciudad, en estos años ampliado con la inclusión de las primeras operetas. En 1897 estuvo presente la compañía de zarzuela de José Chaves y al año siguiente la de Zimmerman y Ughetti, que contaba con la colaboración de los hermanos Alfredo y Juan Del Diestro, cuyo mayor éxito fue *La marcha de Cádiz* que fue rápidamente aprendida y montada en presentaciones privadas a nivel doméstico (ver cap. Conciertos). Entre 1900 y 1903 actuó la compañía de Alfredo del Diestro cuyo director musical era Martín Alberto Rueda (?-c. 1945). Esta actividad se repitió en los años 1905, 1909 y 1911 a cargo de diferentes compañías que comenzaron a incorporar cantantes colombianos, como es el caso de María Ughetti quien participó en una compañía que en 1913 presentó *La viuda alegre*.

En 1914 visitó la ciudad la compañía española de operetas de las Hermanas Bailló, cuya orquesta dirigió Jerónimo Velasco (1885-1963). En este campo, el aporte nacional se debe a la actividad del compositor Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1964). Ya en 1904 con su obra *Revelatorum* se había iniciado como autor de zarzuelas en su nativa Zipaquirá y en 1912 estrenó en Bogotá *La vocación* en el Teatro del Bosque y en 1926 *El duende gris*. Otro importante fue José Vicente Chala, autor de zarzuelas como *Rosas y claveles*, *Entre músicos te has de ver*, *Las sobrinas de mi tía*, y *Leyenda gitana*, entre otras. La actividad de zarzuela y opereta continuó en las décadas siguientes, iniciada con las presentaciones en 1921 de la compañía de Ughetti-Severini o la de opereta de la compañía Soler Vega dos años más tarde. Sin embargo la crisis económica internacional a finales de esa década afectó la actividad del Teatro Colón, que permaneció cerrado más de tres años. El director de la compañía de opereta Santacruz menciona en 1931 una opereta nacional, *Roxana* que aparentemente nunca se llegó a presentar. La primera obra de este género en estrenarse fue *El tinglado de la farsa*, con texto de José Vicente Ortega Ricaurte y música de Alberto Urdaneta, estrenada en agosto de 1932. Este es el compositor de la famosa *Guabina chiquinquireña*, quien también se distinguió como compositor de 'couplets' como *Las chicas bogotanas*. En los años siguientes una compañía nacional logró escenificar *Mikado*, estrenada bajo la dirección de Pantaleón Gaitán en 1933.

GUILLERMO QUEVEDO ZORNOSA
(1886 - 1964)
Fotografía publicada en Colombia Artística, N° 16, 1909, Bogotá

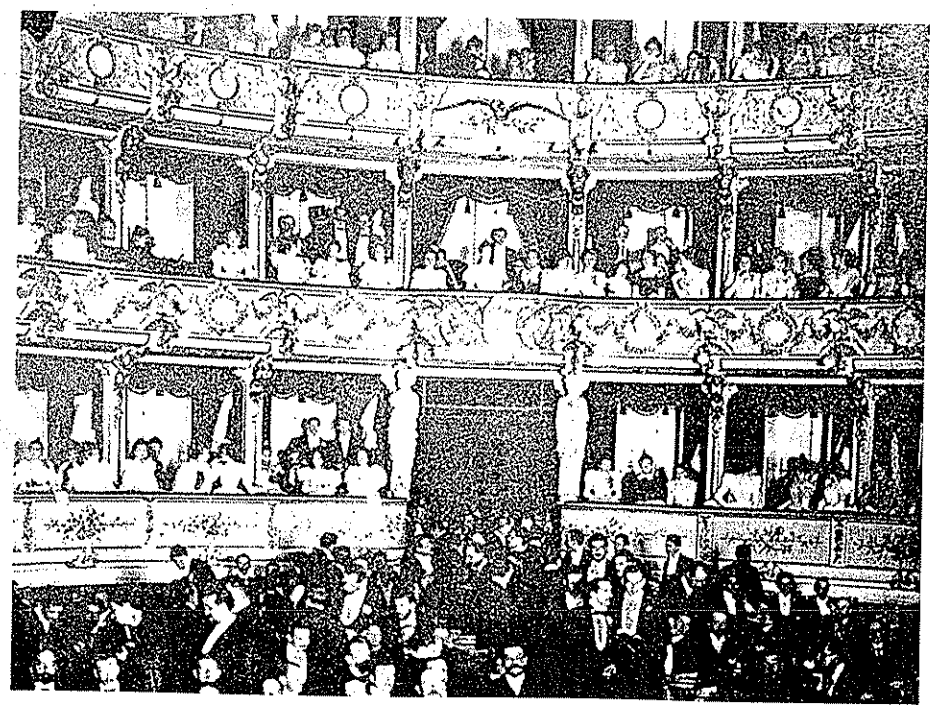
Nota bibliográfica

J. Subirá, pp. 5-11, 29-32 y
Perdomo, 1963, p. 144
G.T. Mollien, p. 218.
Cordovez Moure, pp. 53-54.
J. Steuart, p. 136.
J. M. Cordovez, *Reminiscencias...*, pp. 51-57, 61-63
J.I. Perdomo, *La Ópera...*,
G. Hernández de Alba y J. Carrasquilla, p. 114.
J. A. Calcaño, pp. 190-93,
A. Soriano LL.,pp. 81-85.
Ibáñez, IV, p. 514.
Saffray, p. 90.
E. Andre, p. 171
Mefistófeles, III, 21, Bogotá, 28 de noviembre de 1897.
Bracale, p..57.
Cromos, V, 112, mayo 4 de 1918, p. 234
Villa, pp. 72-76,
Áñez, p. 220.
Martín Moreno, pp. 405-8
Perdomo Escobar, 1963, pp. 46-8
BN, Ms.341, ff.59 y ss.
Subirá, pp. 5-11, 29-32
Perdomo Escobar, 1963, p. 144
Caicedo y Rojas, Recuerdos, pp. 191, 198-201, 203
D. Ortega Ricaurte, p. 139

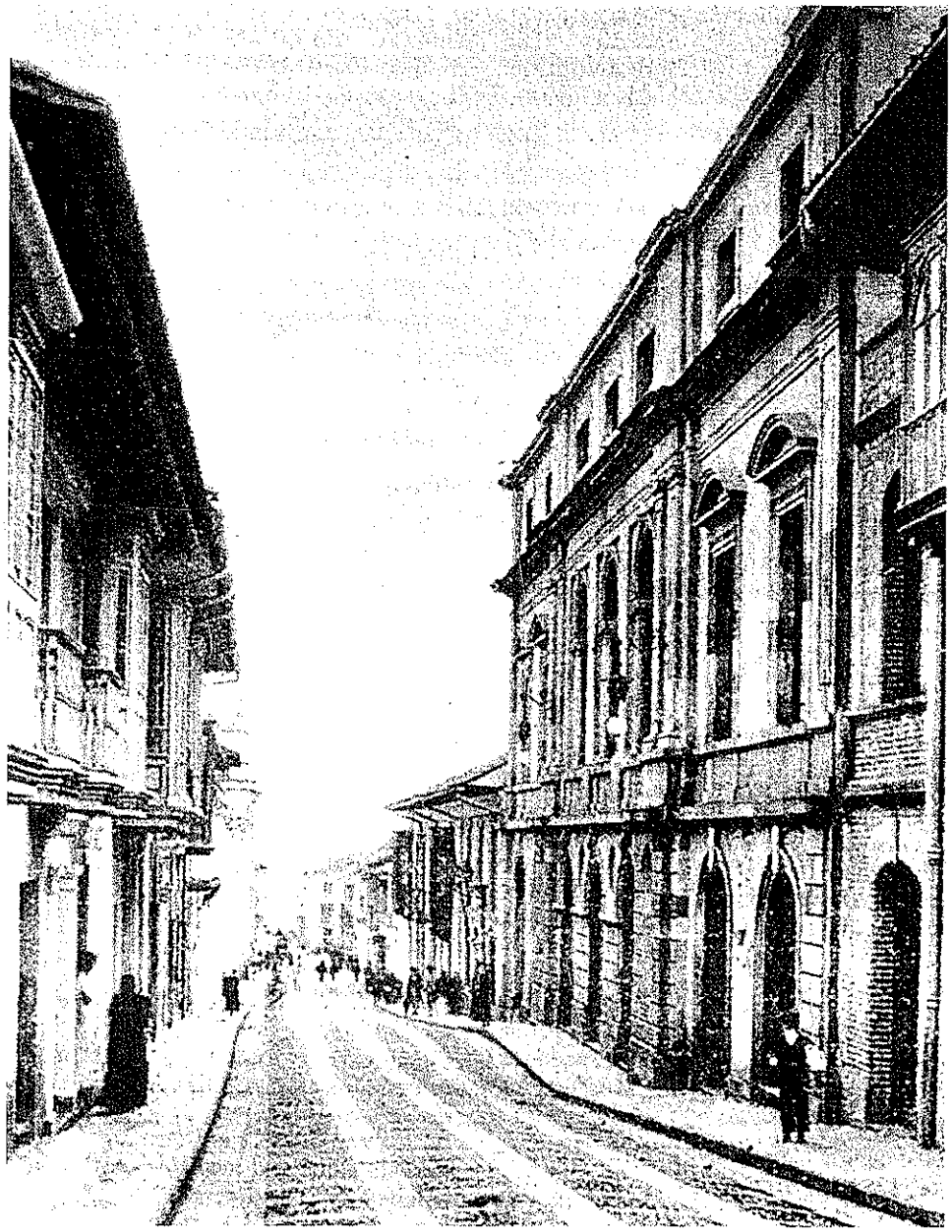
En este momento, la ópera italiana se había consolidado en la ciudad en su doble condición de espectáculo de élite e indispensable evento social. Es sintomático el hecho de que en la crónica periodística sobre sus presentaciones se hicieran interminables listas de los apellidos de los asistentes a cada una de ellas. Ya en los años 1880 los propietarios de los palcos del Teatro Maldonado pertenecían a la aristocracia de la ciudad, que se fue ampliando con la llegada de comerciantes, profesionales e inversionistas que fueron engrosando sus filas y que se plegaron a sus exclusivistas usos culturales.

Las polémicas sobre la música nacional se librarían en este escenario, desde donde no fue posible la comprensión del fuerte ascendiente de ésta en las clases medias y entre los intelectuales de las clases altas, el cual sería capitalizado por la radiodifusión en las décadas siguientes (ver cap. Entretenimiento).

El Teatro de Colón se convirtió a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX en la sede de cualquier acontecimiento importante de la ciudad, no sólo aquellos que le eran naturales como los conciertos (ver cap. Conciertos), la presentación de compañías de teatro, ópera y zarzuela. Su uso se incrementó en la segunda década del siglo XX y allí se llevaron a cabo todo tipo de eventos, lecturas de poesía, reuniones de homenajes, conferencias, reuniones políticas, etc., que se mantuvieron circunscritas a las altas esferas sociales, el gobierno, y los círculos diplomáticos. Sin embargo, tal vez por una combinación de paternalismo y miedo, el uso del teatro se hizo extensivo a otros sectores sociales, como en el caso de la 'función de gala' organizada el 1 de mayo de 1918 por las directivas de la Unión Obrera de Colombia a beneficio de los talleres y escuelas que construía en los barrios obreros de la ciudad. El articulista de *Cromos* anotaba que estas funciones ya no asustaban tanto a la 'espantadiza burguesía' y que al contrario beneficiaban 'no solamente a las clases trabajadoras sino a toda la comunidad'.



Función de gala en el Teatro Colón
Fotografía publicada en Cromos, V, 116, junio 1° de 1918
Presentación ofrecida a beneficio de los talleres de la Unión Obrera de Colombia.



TEATRO COLÓN A COMIENZOS DEL SIGLO XX
Fotografía publicada en Cromos, V, 116, junio 1° de 1918

CONCIERTOS

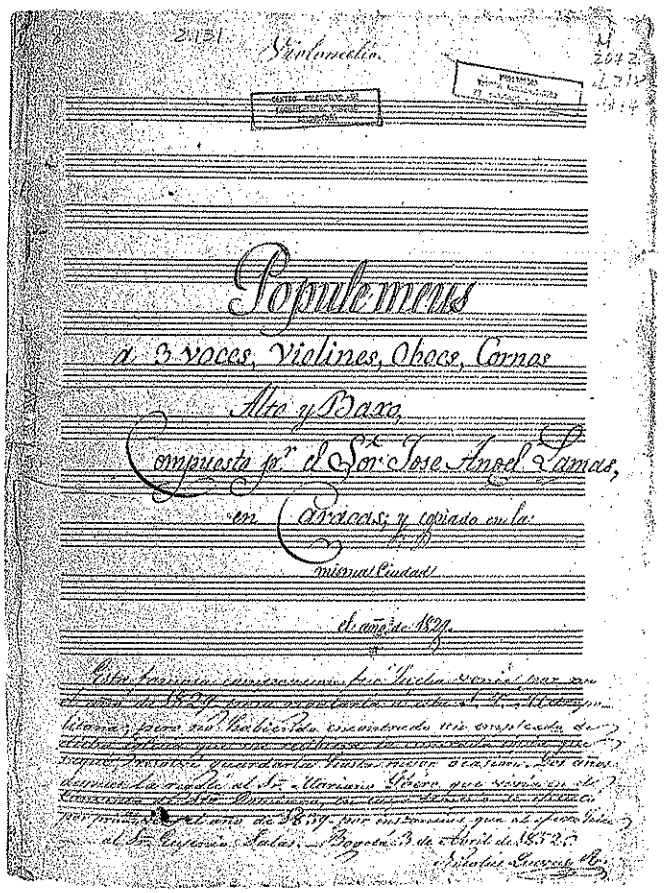
La presencia de los 'golpes de música' o audiciones musicales públicas que formaban parte de las celebraciones civiles de la antigua Santafé sólo logró adquirir cierta regularidad en la segunda y tercera décadas del siglo XIX. En 1825 Juan Antonio Velasco (?-1859) actuó como empresario en la celebración de 'algunas funciones de música y canto' en el Teatro de la ciudad (antiguo Coliseo) que pretendía llevar a cabo, advirtiendo que lo haría 'en la capacidad de los medios con que cuenta'. En julio de ese año se dio inicio a esos conciertos que en su primera audición incluyeron canciones suyas, una llamada 'La Venus' así como una obertura de Haydn interpretada por los 'individuos de la orquesta'.

'Populе Meus'
José Angel Lamas, Caracas, 1801, copia de Nicolás Quevedo R., 1829
Centro de Documentación Musical

Quevedo, edecán de Bolívar, anota que copió la obra en 1829 para regalarla a la Catedral de Bogotá; al no encontrar en ella músicos competentes, la entregó en 1831 a Mariano Ibero en el Convento de Santo Domingo, donde se estrenó en 1839. La llegada de músicos venezolanos fue definitiva para la vida musical de Bogotá en las primeras décadas del siglo XIX. El círculo creado alrededor de Pedro Palacios y Sojo, tío abuelo de Bolívar, permitió en Caracas una gran actividad musical. Quevedo y otros venezolanos, como Atanasio Bello, realizaron actividades a nivel público y doméstico para lograr ésto mismo en Bogotá.

En ese momento era explícita por parte de los gobernantes la función educativa que se le daba a las representaciones teatrales, que tardaría, pero que eventualmente llegaría a aplicarse a la música. En la Gaceta de Colombia aparece un artículo sobre el teatro en el que se lo llama 'escuela para las costumbres' y 'academia de la lengua nacional' e indica además que puede ser una buena escuela para políticos y oradores ya que allí 'pueden adquirir el arte de mover las pasiones y de abrir el camino al corazón por el poder irresistible de la elocuencia'. Este pensamiento es expresado también a finales del siglo por Cordovez Moure, quien hace votos para que los hábitos de asistir a estos espectáculos se generalicen en la 'clase obrera para que tenga lecciones objetivas de cultura y se aleje de las tabernas que devoran la salud y el ahorro'.

En las dos décadas comprendidas entre 1820 y 1840 fueron escasas las presentaciones de música en público y algunas resultaron de las visitas de las compañías de teatro así como de la continuación de las reuniones musicales de los aficionados locales. La crónica histórica menciona la existencia de ciertos círculos cercanos a Bolívar, en los cuales se ejecutaba música europea. Estos fueron promovidos por los venezolanos José de Austria (?-c.1857), edecán del libertador y luego historiador, el militar y músico Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874) y el militar polaco Miguel Rolla Skobiski (?) quien abandonó Bogotá en 1829. Calcaño menciona que en aquellas reuniones se interpretaba un repertorio de cuartetos de cuerda, pero no conocemos la fuente en que sustenta dicha afirmación. Lo que sí es cierto es que en Caracas a finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente se cristalizó una importante actividad musical alrededor de la catedral y otros círculos, notablemente el de Pedro Palacios y Sojo (1739-99) tío abuelo del Libertador, en donde se oían piezas musicales del repertorio vigente en ese entonces en Europa.


Sinfonia.
Populе meus
a 3 voces, Violines, Oboes, Cornos
Alto y Baxo,
Compuesto por el Sor. Jose Angel Lamas,
en Caracas; y copiado en la
misma Ciudad
el año de 1829.

Uno de los compositores más importantes de estos círculos fue José Angel Lamas (1775-1814), cuyo *Populе Meus* es su obra más conocida datada en 1801 y que corresponde a una de las secciones de las 'Improperia' pertenecientes a la liturgia del Viernes Santo. En 1839, Quevedo la interpreta públicamente en Bogotá según lo atestigua la portada de la copia de la partitura hecha para este efecto.

El intento de crear una orquesta y una programación de conciertos públicos que pudiera actuar con cierta regularidad, es uno de los objetivos de la creación en 1846 de la Sociedad Filarmónica, la cual realizó cincuenta y cuatro conciertos en diez años de existencia, los que en sus dos primeros tuvieron una periodicidad bimensual (ver cap. Instituciones Musicales). La actividad de la Sociedad agrupó a músicos profesionales y aficionados entre los que participaban como solistas

miembros de la orquesta y el coro, dando también cabida en muchos de los conciertos a las bandas militares de la ciudad.

Conocemos algunos programas de los conciertos ofrecidos por la Sociedad Filarmónica. En aquéllos, dados entre 1846 y 1850, tienen primacía como obras de conjunto las oberturas, fantasías y trozos instrumentales del repertorio operático, como obras de Bellini, Auber, Rossini, Weber y Donizetti. Eran frecuentes también las piezas de baile en arreglos orquestales como valses, galopas y otras piezas, entre otras las de Strauss y las de su más importante rival en Viena, Joseph Lanner (1801-43). Eran incluidas arias a solo, dúos, tríos y cuartetos lo mismo que romanzas del repertorio operático con acompañamiento de orquesta o piano (y en una ocasión arpas) y aunque en menor grado, se incluyó también en los programas alguna música para piano, en particular fantasías y trozos brillantes sobre temas de óperas famosas de compositores como Henri Herz (1806-87). La música para otros instrumentos estuvo poco representada, con las excepciones de trozos para *cornet a piston*, oficleide y aún conciertos para clarinete. Cabe anotar que en el concierto realizado el 20 de julio de 1849 el coro estrenó una *Canción Nacional* compuesta por Guarín, el compositor nacional más reconocido de ese momento y en el sexto concierto en 1847 se estrenó la obertura *20 de julio* de su fundador Henry Price.

Dos años más tarde se establece la Sociedad Lírica dirigida por Joaquín Guarín (1825-54) que a su vez promovía 'el estudio de la música sagrada y la ejecución de ella en las iglesias'. Esta sociedad logró presentar una misa de Beethoven (en el templo de Santo Domingo) y una de Haydn en el concierto ofrecido con motivo del primer aniversario de su fundación (ver cap. Instituciones Musicales). La Sociedad Lírica, que cesó actividades a la muerte de Guarín, aparentemente se trató de revivir a mediados de 1859 y el anuncio sobre sus proyectadas actividades incluía 'conciertos de música sagrada y profana', aunque parece que dicha iniciativa no pudo cristalizarse.

Las ceremonias públicas, conciertos y otras actividades musicales se celebraban en los dos escenarios con que contaba la ciudad, el antiguo Coliseo (del que hablaremos más adelante) y el Salón de Grados, ubicado en el conglomerado formado por la Iglesia de San Carlos (actual San Ignacio), el Colegio de San Bartolomé (donde funcionaba la Universidad Nacional) y la Biblioteca y Museo nacionales (actual Museo de Arte Colonial). Holton describe este escenario como curioso ya que 'la mitad del auditorio queda enfrente de la otra mitad y la plataforma está en el centro entre los planos inclinados que ocupa el público'.

AVISO DE CONCIERTO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA
Publicado en 'El Día', julio 18 de 1847
Biblioteca Nacional de Colombia

SOCIEDAD FILARMONICA.

GRAN CONCIERTO

Para la noche del próximo dia 20.

La Sociedad, deseando contribuir por su parte á la celebracion del glorioso aniversario de nuestra independencia, ha determinado dar en la espresada noche un gran Concierto, compuesto de las siguientes piezas.

PARTE PRIMERA.

1.—Cancion nacional, compuesta en conmemoracion del dia cuyo aniversario se celebra. Música del señor Price.
2.—Cavatina: "Meco tu vieni, oh! misera."—(*Bellini*)
3.—Cuadrillas: "Don Quijote."—(*Bohlmann*)
4.—Solo de piano: Capriccio.—(*Cross*)
5.—Overtura: "El 20 de julio."—(*Price*) Compuesta espresamente para estrenarla en este dia, y dedicada por el autor á la Sociedad.

PARTE SEGUNDA.

1.—Duo de la *Norma*: "Deh con te."—(*Bellini*)
2.—Cuadrillas: "Ricardo corazon de Leon."(*Bosisio*)
3.—Cavatina: "A te o cara."—(*Bellini*)
4.—Coro de *Semiramis*.—(*Rossini*)
5.—Overtura: "Sitio de Corinto."—(*Rossini*)

En la tienda del señor Fernando Conde, calle 2.ª del Comercio, frente á la Botica del Dr. Lombana, se entregarán las boletas de entrada, desde mañana por la mañana hasta el mártes á las 5 de la tarde. Se suplica á los señores socios ocurran en oportunidad por ellas.

Manuel María Párraga
(c. 1835-?)
Fotografía de Demetrio Paredes (?) c. 1860
Colección José María De Mier

Fundador de la Unión Musical, sociedad que como la Filarmónica pretendía una actividad estable de conciertos hacia 1858, que fue interrumpida por la guerra civil de 1859. Párraga debió ser pianista aventajado, a juzgar por sus composiciones de corte virtuoso, que se hizo editar por Breitkopf & Härtel. Las pocas noticias que se tienen de él están relacionadas con presentaciones, en las que incluyó variaciones pianísticas sobre el aire del bambuco, una de las primeras aproximaciones a una música nacionalista.

Durante el período de actividad de las anteriores sociedades visitaron la ciudad los primeros grupos de ópera italiana y los primeros solistas de calidad internacional que en forma muy ilustrativa fueron llamados en la prensa 'genios que han llegado a interrumpir la cadena mortal de hastío que nos agobia'. Los conciertos más importantes fueron los llevados a cabo en 1851 y 58 que permitieron que concertistas europeos de violín, flauta y piano tocaran por primera vez en la ciudad. La presencia de éstos en América fue un fenómeno generalizado que se intensificó hacia 1849 debido a la enorme ola de emigración europea provocada por la precaria situación económica y social europea, azotada por hambre y revoluciones sociales. Músicos de toda índole salieron de Italia, Austria, Bohemia y Alemania principalmente y también impulsados por la naciente fiebre del oro hicieron de los Estados Unidos su destino preferido. De Nueva York justamente vinieron, a través de México, Cuba y el Caribe, Franz Coenen, Ernst Lubeck, Franz Moeser y Achille de Malavasi.

Estos presentaron cinco conciertos antes de octubre de 1852 y en su último concierto dado en noviembre, Coenen y Lubeck incluyeron piezas muy representativas del género virtuoso, que hacía las delicias de los espectadores de las grandes ciudades y que estaba en la mayoría de los casos basado en temas de óperas famosas. Como obras de fondo Coenen tocó una elegía de Prume, Lubeck interpretó una fantasía de Thalberg sobre temas operáticos y los dos un dueto de Julius Benedict (1804-85) y Charles de Beriot (1802-70). Además, Lubeck interpretó su propia fantasía brillante sobre temas de Aida, para la mano izquierda y Margarita Quevedo, hija de Nicolás Quevedo, cantó las famosas cavatinas de *Il Barbiere di Siviglia* y *Lucia*, acompañada al piano por Joaquín Guarín. En la segunda parte, el público podía escoger composiciones para piano o violín de una lista entregada por los artistas que incluía casi todas las obras brillantes y de bravura del repertorio. En esta ocasión, al igual que en el concierto que el flautista Achille de Malavasi ofreció en junio de 1857, los artistas introdujeron 'la tonada nacional conocida con el nombre de bambuco'. Coenen y Lubeck la introdujeron en el dúo concertante de *Fra Diavolo* de Auber y Malavasi la interpretó en la flauta y en forma de variaciones junto con Nicomedes Mata en la guitarra y Manuel María Párraga (c.1835- ?) al piano. En otro concierto dos años más tarde, Malavasi también la introdujo en el programa.

Después de desaparecidas las Sociedades Filarmónica y Lírica, otros músicos y aficionados dan inicio a la Unión Musical, de corta vida, creada en mayo de 1858 entre otros por Manuel María Párraga con los

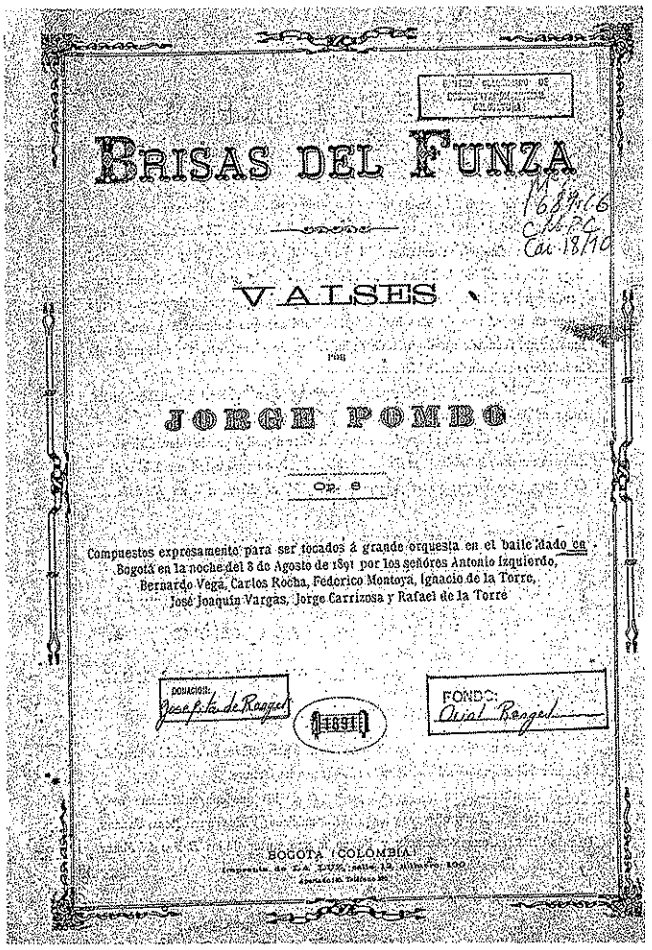
mismos objetivos de las anteriores. Su intención era mantener una orquesta con una programación mensual y en sus filas contaba, además de los dos ya mencionados, con Nicomedes Matta y tres de los músicos de la familia De la Hortúa, Francisco, Tiburcio y Juan. Al igual que la Sociedad Filarmónica, entre sus miembros se contaban los más prestigiosos comerciantes, políticos e intelectuales del momento, baste mencionar de la larga lista a Raimundo Santamaría, Mariano Tanco, Florentino González, Lázaro María Pérez, José M. Cordovez Moure y Salvador Camacho Roldán.

Su primer concierto fue realizado el 24 de julio de 1858 y no se desvió mucho de las orientaciones de lo realizado en esta materia por la anterior sociedad, aunque sí tuvo elementos novedosos que merecen comentarse. En las dos primeras partes estuvieron presentes las inevitables oberturas de óperas para orquesta (Auber y Verdi) así como las consabidas arias, aunque esta vez fueron cantadas por Mirandola y Rossi-Guerra, dos de los cantantes de la compañía de ópera italiana que visitaba la ciudad. Como era de esperarse se presentó una vez más la canción nacional de Guarín, esta vez bajo el título de *Himno Nacional El 20 de Julio* para coros y acompañamiento orquestal. Sin duda dos de las novedades atractivas del programa fueron la inclusión de movimientos de las sinfonías de Beethoven y la presentación de Párraga al piano interpretando su Fantasía para piano *Tequendama*, la primera obra de estas características de un compositor nacional. El concierto finalizó con un baile en el que se incluyeron cuadrillas, valses y polkas y como número final una Marcha General 'con acompañamiento de lodo, unos a dormir y otros a comer ajiaco'.

La guerra civil de 1859-63 tuvo efectos devastadores en todos los sectores de la vida nacional y cortó de plano la actividad que se venía realizando en el terreno del espectáculo, conciertos, teatro y representaciones operáticas. La llegada de algunas compañías de ópera en esos años sirvió de natural catalizador para promover de nuevo actividades públicas en cuanto a canto y música instrumental, pero en ese momento las audiciones públicas en la ciudad se consolidan con las retretas organizadas por las diferentes bandas de música locales, las cuales florecerían en las décadas siguientes, en especial entre 1870 y 80.

Precisamente en 1870 están bien documentados los programas que interpretaba la banda del batallón de Artillería en dichas retretas a cargo de su director Cayetano Pereira. En dos presentaciones del mes de abril se anuncian programas que incluyen varios pasillos y otras piezas de José E. Suárez y 'El Chato' Melo, algunas de las cuales habían sido instrumentadas y obsequiadas a la banda por el propio Suárez.

En cuanto a otro tipo de espectáculos o eventos musicales vale la pena mencionar el caso del sonado baile que se realizó el 8 de agosto de 1891, reseñado por Ellie Anne Duque en su artículo 'Ecos de un baile'. El evento pareció desproporcionado para la ciudad: los organizadores enviaron unas 1.400 invitaciones y convencieron al presidente de la República, Carlos Holguín, para que prestara el Palacio de la Carrera para su realización. Hubo oposición al baile por parte de 'La Defensa Católica' por la frivolidad y fastuosidad del suceso y se dice que la gente rechiflaba



BRISAS DEL FUNZA
Jorge Pombo Ayerbe, 1891
Colección Centro de Documentación Musical

Versión para piano de los valses de Pombo que fueron tocados 'a gran orquesta' en el sonado baile realizado en el Palacio de la Carrera en agosto de 1891. El éxito y la crítica favorable motivaron tal vez esta publicación, financiada con avisos de Chocolate Chávez, de la cervecería Kopp y de los pianos Apolo, del almacén de Ricardo Silva y su hijo José Asunción (ver cap. Instrumentos). Antes de la aparición de la industria fonográfica y la radiodifusión en las primeras décadas del siglo XX, los conciertos eran el principal medio de exposición de la música de los compositores bogotanos, difundida luego a través de ediciones o publicaciones periódicas.

a los invitados a la entrada. Con profusa decoración, adecuación de los salones del Palacio con bujías eléctricas, apartamentos para la *toilette* femenina y orquesta de 27 músicos, resultó un evento de grandes proporciones. Se estrenaron los valses 'Brisas del Funza', escritos para la ocasión por Jorge Pombo, que fueron recibidos con delirante entusiasmo por la crítica, siendo publicados luego por su autor con el patrocinio de anunciantes como la cervecería Kopp, el almacén de pianos de Ricardo Silva y su hijo José Asunción y la fábrica de Chocolate Chávez.

El antiguo Coliseo fundado a finales del siglo XVIII, conocido como Coliseo Ramírez, había venido funcionando con pocas refacciones por casi un siglo en el actual lugar que ocupa el Teatro Colón cambiando continuamente de dueños. Para la temporada de ópera de 1858 era de propiedad de la compañía Párraga y Quijano y en 1871 de los hermanos Bruno y Timoteo Maldonado. Quedando este último de dueño absoluto, le pone el nombre de Teatro Maldonado, reconstruye su fachada y en forma parcial su interior y trata de ampliar la variedad de las presentaciones, actividad que mantiene hasta 1879, fecha en la que se efectúa su clausura y demolición para dar inicio a la lenta construcción del Teatro Nacional que sólo culminaría en 1895. En 1892, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento, se le dio el nombre de Teatro Colón y se le hizo una primera inauguración a la que nos referiremos más adelante.

Por otra parte, el gobierno municipal y la iniciativa privada dieron pie para la construcción de un nuevo escenario de espectáculos. El 11 de noviembre de 1887 el alcalde de la ciudad Higinio Cualla colocó la primera piedra del Teatro Municipal, cuya construcción había sido promovida por el empresario de espectáculos y ópera Francesco Zenardo (ver Ópera). En 1888 Zenardo anunciaba provisionalmente sus instalaciones mediante avisos de prensa tanto en Cartagena como en Bogotá, llamando a su nuevo establecimiento 'Teatro Circo Italo-Colombiano' y en ellos describía su local que, aceptando sus palabras, era un teatro de gran capacidad. Su techo era de zinc y su interior de madera; contaba con 'cuatro bonitas y variadas decoraciones'. Su patio (platea), cubierto 'por un toldo de lona impermeable', tenía capacidad para quinientas sillas, tenía sesenta palcos con capacidad para doscientas personas y un 'paraíso' para quinientas.

Durante esos años existió el llamado Teatro de Variedades, que en realidad era un local perteneciente a una escuela que había sido adaptado para este tipo de funciones. Estaba situado cerca del Observatorio Nacional y la iglesia de Santa Clara (en la desaparecida calle novena entre carreras séptima y octava) y es el mismo escenario que Zenardo acondicionó para el funcionamiento de su Teatro-Circo y que se convirtió en el Municipal. La compañía constituida para la construcción del Teatro Municipal contó con el apoyo del Banco Internacional, el gobierno de Cundinamarca e inversionistas privados entre los que se encontraba Jorge Price. De acuerdo a Ibáñez, el escenario tenía quince metros de fondo, trece y medio de boca y veintidós de ancho. Fue comenzado por el arquitecto Mariano Santamaría y se estrenó en febrero de 1890 con 'Il Trovatore', a un costo total de noventa y un mil pesos.

Durante los años 80 se seguían teniendo pocas ocasiones para la audición de música en vivo. Sin embargo, debido al ánimo de renovación en lo institucional de la primera presidencia de Núñez, que en el terreno de la música se plasmó en la actividad de la recién fundada Academia Nacional de Música, se reactivó la vida de conciertos de la ciudad (ver cap. Instituciones Musicales). También comenzó en ese momento la consolidación de la tradición de presentaciones públicas de la llamada música nacional. En noviembre de 1884 el joven Pedro Morales Pino hace la primera presentación pública documentada. En uno de los salones del Teatro Maldonado (actual Colón), no en su espacio principal, Morales Pino en la bandola, acompañado de Vicente Pizarro en la guitarra, ejecutaron una combinación de música europea y colombiana. Las piezas colombianas fueron una danza de Pizarro, un vals de Morales Pino y un bambuco del guitarrista Nicomedes Mata. Las otras piezas fueron dos valses y trozos selectos de las óperas *Lucia*, *Norma* y *El trovador*. El comentarista de este concierto hace énfasis en la novedad de la presentación de la bandola y la guitarra en un recinto cerrado, instrumentos que hasta entonces 'todos habíamos oído en la calle' (ver cap. Instrumentos).

Una de las formas de entretenimiento público musical más usadas era la de la retreta o concierto abierto en un templete ubicado en una plaza pública. Una de las menciones más tempranas a éstas, alrededor de 1885, indica que se ejecutaban en frente al Palacio de Gobierno a las ocho de la noche los jueves y domingos

CD2 Corte 16
Lira colombiana
Danza para piano (c. 1898)
Pedro Morales Pino
(1863-1926)

En 1875, a la edad de 12 años, Pedro Morales Pino llegó a Bogotá para adelantar estudios musicales y de colegio. Desarrolló paralelamente su talento como dibujante y compositor, para dedicarse finalmente de lleno a la música. Realizó estudios con Julio Quevedo Arvelo y una vez fundada la Academia de Música, ingresó para recibir instrucción formal en la nueva institución. Sin embargo, Morales Pino prefiere desarrollar la vena popular de la música y con el éxito temprano de sus valses Lunares y Horas del campo, *se dedica de lleno a la composición y ejecución de la pieza de salón. Sus pasillos, danzas y bambucos son tal vez los más conocidos del repertorio musical colombiano de la segunda mitad del siglo XIX.* Saltarín, Leonilde, Chispazos, Reflejos, Cuatro preguntas, Ya ves *y un sinnúmero de títulos de obras escritas por Morales Pino se convirtieron en auténtico patrimonio musical colombiano. El periodista cubano, Emilio Bobadilla, con el seudónimo de Fray Candil, escribió en la* Revista Ilustrada *un comentario elogioso al compositor de la marcha-danza* Cuba guerrera *y la danza* Lira colombiana; *en su escrito pregunta retóricamente*: "¿Quién, al escuchar el hondo lirismo que se desprende, como un aroma, de la patética danza del músico colombiano, no se siente conmovido y suelta la imaginación sentimental por las regiones del ensueño sin fin?"

Su facilidad con la bandola y la guitarra fue legendaria y precisamente, el manejo de dichos instrumentos y su formación académica le permitieron imaginar el repertorio musical colombiano tocado por un conjunto instrumental. En 1899 Morales Pino decide fundar una orquesta para ejecutar música colombiana con el nombre de su célebre y popular danza, La Lira Colombiana. Constó inicialmente de 9 integrantes quienes partieron a Centroamérica y los Estados Unidos en una larga y accidentada gira.

y se interpretaban piezas y oberturas de compositores europeos y como cierre una pieza nacional, vals, bambuco o pasillo. Este mismo autor indica que en esos últimos años se habían conformado conjuntos de modestos músicos que tocaban los instrumentos nacionales y en su última noche en Bogotá, un grupo de aproximadamente diez integrantes vino a tocar a su hotel. Estaba compuesto por un violín, un violoncello, dos guitarras, dos bandolas y algunos tiples. Menciona que uno de los guitarristas era ciego y que además cantaba a dúo con su hijo, lo que permite una posible identificación con Carlos 'El Ciego' Escamilla, posterior integrante de la 'Lira Granadina' conformada por Pedro Morales Pino.

En el Teatro de Variedades se hizo una de las primeras audiciones del himno nacional con motivo de la celebración del 11 de noviembre de 1887 en honor del Presidente Núñez. En esa ocasión el himno fue cantado por los niños de tres escuelas del barrio de la catedral, de las cuales el propio Oreste Sindici era profesor de música. En el concierto que ofreció la Academia Nacional de Música y que se celebró el mismo día después de la representación teatral en el Salón de Grados, actual Museo de Arte Colonial, los alumnos de piano de la academia interpretaron valses, galopas, romanzas y una fantasía sobre temas de *Norma*. Los trozos orquestales incluían oberturas, valses, un 'potpourri' de Fausto y para finalizar la *Baby Polka*.

El concierto de inauguración o mejor, la velada artística organizada para este efecto en el Teatro Colón en octubre de 1892 nos permite mirar en detalle el gusto y la sensibilidad de la época en cuanto a la interpretación de la música en vivo. El concierto fue organizado antes de que el teatro se hubiera concluido en su totalidad por dos damas de alta sociedad bogotana, una de ellas la pianista y compositora Teresa Tanco de Herrera. Los trozos orquestales interpretados fueron sobre todo oberturas e 'intermezzi' operáticos y para finalizar la *Marcha del diablo* de Franz von Suppé (1819-1895). Se presentaron algunas cantantes, que interpretaron desde valses cantados hasta la *Habanera* de *Carmen* pasando por los obligados dúos de *La Traviata* y arias de varias óperas de Verdi, incluyendo una pieza española, *La Jerezana*. Uno de los trozos más exigentes del programa estuvo a cargo de la organizadora, quien interpretó una de las *Rapsodias húngaras* de Liszt. En la velada se intercalaron declamaciones de trozos poéticos de Rafael Pombo, José Joaquín Casas, Roberto Mc Douall y Alirio Díaz Guerra. Algo muy similar había ocurrido el año anterior con ocasión del concierto celebrado en el teatro Municipal en honor de Vicente Vargas de la Rosa, también organizado por Teresa Tanco y que fue descrito en forma detallada por Medardo Rivas.

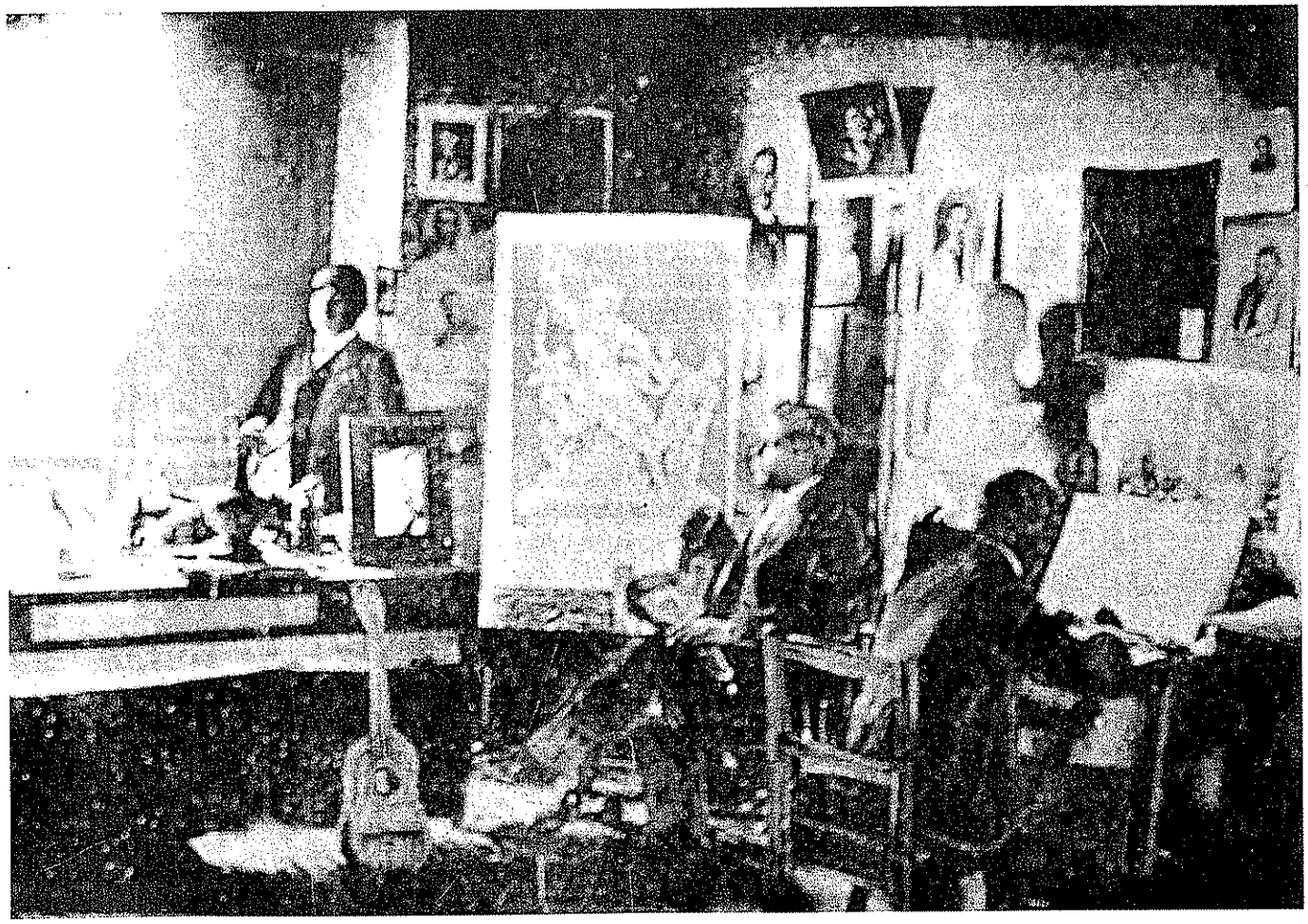
Los años de 1897 y 98 fueron importantes en lo que se refiere a presentaciones de música colombiana. En agosto de 1897 en el Teatro Municipal se realizó una función a beneficio de uno de sus colegas por parte de importantes representantes de la profesión musical de la ciudad, la Estudiantina Colombiana y la Orquesta de Luis A. Romero, el autor de la música de *Asómate a la ventana* y *El enterrador*, con texto de Julio Flórez. En esa ocasión se presentaron arreglos orquestales de obras de Morales Pino, los valses *Voces de la selva*, una danza, la marcha *Cuba Guerrera* y un *Boceto sinfónico*, los dos últimos a cargo la estudiantina. Este *Boceto* es desconocido y posiblemente sea una versión primigenia de su conocida *Fantasía*.

En noviembre de 1898, Pedro Morales Pino solicita el uso del Teatro Colón para la realización de un concierto a beneficio suyo que han organizados sus allegados y amigos con motivo de su viaje con la Lira Colombiana a América Central y los Estados Unidos, que se habría de iniciar a comienzos de diciembre de ese mismo año. Este concierto fue uno de los más importantes de su época y reunió a todos los músicos que en ese momento se encargaban de consolidar la legitimación del repertorio nacional. En el mejor espíritu de la publicidad moderna dicho evento fue apoyado por varias publicaciones, algunas de ellas en la recién aparecida Revista Ilustrada, pionera en su género en la ciudad. En el No. 6 del 20 de octubre apareció una fotografía de Morales Pino en su habitación del Pasaje Rivas, en una romántica escenografía, rodeado de cuadros e instrumentos musicales. Asimismo el escritor y periodista cubano Emilio Bobadilla (Fray Candil) publicó en el mismo número su apología del artista, aparecida por primera vez en *El Rayo X* en marzo de ese año y reproducida desde entonces en numerosas ocasiones. Para complementar ésto, en el mismo número los editores incluyeron su segunda publicación musical, el pasillo 'Confidencias' de Morales Pino debidamente dedicado a la revista.

El concierto, que se realizó el viernes 18 de noviembre, se inició con una obertura de Weber a cargo de la orquesta dirigida por el mismo Morales. Se incluyeron

La danza Lira colombiana *consta de una introducción y tres secciones repetidas. Es un trozo amable, sentimental, a veces gracioso con una armonía inteligente y variada. Para la presente grabación se usó una copia manuscrita, posiblemente del autor.*

'Pedro Morales Pino en su habitación'
Fotografía publicada en Revista Ilustrada, I, 6, octubre 20 de 1898
Temprano ejemplo de la utilización del apoyo de artículos periodísticos para la promoción de espectáculos, en este caso el concierto con que Morales Pino pretendía recaudar fondos para el viaje de la 'Lira Colombiana' a los Estados Unidos y América Central.



obras de Liszt, Beethoven, Rubinstein y Benjamin Louis Godard (1849-95) y participaron como pianistas Teresa Tanco, Eliseo Hernández, Carlos Umaña, llamado 'nuestro Liszt' por Soto Borda en su crónica del concierto, al igual que Julia Zerda y Sofía Paz como cantantes y los miembros de la 'Lira Colombiana'. Entre otros trozos se interpretó una *Serenata* del homenajeado, pero para Soto Borda el momento culminante de la velada fue la participación del poeta Julio Flórez en la declamación de su poema 'Fuego y Ceniza'.

Como se puede apreciar, estos espectáculos, además de incluir manifestaciones poéticas y de oratoria, solían contar con la participación de aficionados y profesionales de la música. El comentarista del concierto a beneficio de Morales Pino se lamenta de que se haya tenido que suspender el 'Dúo de los patos ... nota juguetona y llena de vida' a cargo de los niños Mariano Herrera Tanco (hijo de Teresa) y Mercedes Nieto; por enfermedad de esta última. Se trataba seguramente de una pieza de rutina en las reuniones de la familia Tanco y relacionadas ya que justamente había sido presentado en la casa de Leopoldo Tanco el 15 de agosto de ese mismo año, donde se había escenificado la *Marcha de Cádiz* (zarzuela española de la cual el mencionado duo formaba parte), con un elenco infantil bajo la dirección de Teresa Tanco (ver cap. Ópera y Zarzuela). En diciembre se volvió a incluir el mencionado dúo como entremés en una función en casa de la familia Nieto en la que se presentó la comedia de costumbres bogotanas *Gato por liebre* de Enrique Villar.

La gira de Morales Pino y su agrupación había sido preparada con anticipación y para este fin había participado en algunos conciertos realizados en el mes de febrero de ese año por parte de los músicos de la compañía de ópera de Azzali, que preparaba también su temporada en la ciudad. En el primero de ellos el célebre violinista cubano Brindis de Salas interpretó un pasillo suyo y en el segundo la orquesta, dirigida por Azzali, incluyó en el programa su gavota *La fugitiva*, alternando con la Gran Marcha de Tannhauser, los valses de Romeo y Julieta y arias del Barbero de Sevilla. En agosto se realizaron las primeras presentaciones de la compañía de ópera de Azzali-Bruni (ver cap. Ópera).

En esos años y hasta 1909, la Academia Nacional de Música nutrió la vida musical de la ciudad con presentaciones que seguían los lineamientos de lo expuesto arriba pero que poco a poco fueron especializándose en la música del repertorio internacional llamado 'clásico'. En el mismo 1898 por ejemplo, el concierto de despedida del ya mencionado violinista cubano Brindis de Salas incluyó, debido a la presencia del artista, la 'Chacona' de Bach y la Sonata 'Kreutzer' de Beethoven en la que Andrés Martínez Montoya acompañó a Salas. Asímismo con Federico Corrales al piano, el violinista interpretó el movimiento final de concierto para violín de Mendelssohn y se incluyó una romanza para violín y piano de Martínez Montoya. Aquí ya se plantean diferencias importantes entre los dos bandos que se enfrentarían posteriormente en las polémicas sobre la música nacional, por un lado los defensores a ultranza del repertorio clásico y del otro quienes buscaban elevar la música colombiana al mismo nivel, usando los mismos medios expresivos (la orquesta, etc.) pero que se nutrían de la actividad que debían desempeñar, la ópera, la zarzuela, la opereta y la música de baile.

No es muy nutrida la actividad de presentaciones públicas durante la Guerra de los Mil Días y los años siguientes. Sin embargo, aunque no se presentaron muchos conciertos, muchos eventos de otro tipo contaron con una participación musical. En 1905 una vez más Teresa Tanco de Herrera organizó la función de coronación de Rafael Pombo como 'poeta laureado'. En esa velada, también celebrada en el Teatro Colón, se presentó la obertura de 'Ester' de Ponce de León y trozos para piano de Louis Moreau Gottschalk (1829-69), ambas piezas muy cercanas a Pombo ya que era el libretista de la ópera y había conocido y dedicado varios poemas al compositor norteamericano allá por 1856 en Nueva York.

En 1907 Hiram Bingham, el célebre descubridor de las ruinas de Macchu Picchu, presenció un concierto sinfónico con solista de piano ofrecido en el Teatro Colón en memoria de los dos hermanos del Presidente Rafael Reyes, quienes habían muerto durante sus exploraciones en el Caquetá y Putumayo. Bingham se refiere a una ocasión muy solemne en la que se le permitió asistir con su modesto traje de viaje que contrastaba con la elegancia de los asistentes. Indica que tanto la orquesta como el piano eran superiores a aquellos oídos durante su visita a Caracas. En esos años la Academia Nacional de Música había cerrado sus puertas y en los intentos de reabrirla con nuevas orientaciones se habían realizado algunos conciertos que renovaban un poco el anquilosado repertorio de los años anteriores.

El regreso de Guillermo Uribe Holguín (1880-1974) en 1910 y su inmediato acceso a la dirección del recién organizado Conservatorio Nacional de Música constituyen un hito importante en el cambio de la programación de conciertos en la ciudad. En los años que siguen bajo su dirección, la orquesta de la institución interpretó por primera vez en la ciudad obras de Saint Saens, Fauré, Grieg, Debussy, Glinka, Glazunov, Mussorgsky y Rimsky Korsakov. Antes de su segundo viaje a Europa una vez terminada la Gran Guerra, en 1916 se desata la polémica sobre la música nacional, que coloca al Conservatorio y a la música académica en su contra y que abre una brecha que tardaría mucho en cerrarse (ver cap. Instituciones Musicales).

FIESTA EN EL BOSQUE IZQUIERDO
Fotografía publicada en Cromos, VI, 122, julio 13 de 1918

En 1917-18 son frecuentes las presentaciones en las que el elemento español es fundamental, en especial en eventos realizados por aficionados donde las cantantes o coros actuaban en traje de 'sevillanas'. En una de estas reuniones sociales, celebrada en el Bosque Izquierdo, aparece un grupo en traje de andaluzas con un tiple con clavijero mecánico y adornos en la boca del instrumento. En cuanto a los conciertos públicos es útil tomar como ejemplo la actividad de 1918. A comienzos del año se anuncia el concierto en el Teatro Colón del tenor Ernesto Salcedo acompañado de Antonio María Valencia, a quien se describe como niño prodigio en el piano. Salcedo se había formado en los Estados Unidos y se dice que próximamente el joven Valencia efectuaría conciertos allí. A mediados del año, en julio, se anuncian conciertos en el

Teatro Colón de los artistas rusos, hermanos Joseph y Abracha Konewsky (violoncello y violín).

En abril de 1921 se anuncia un concierto en el Teatro Municipal con Pedro Morales Pino en compañía del dueto de Wills y Escobar. En la misma entrega se anuncia en el Teatro Colón, en la misma semana, el pianista español Arturo Mérel. La semana anterior se había realizado un concierto en el salón Cinerama 'a beneficio de los desheredados' organizado por prestantes damas de la ciudad, a cargo de aficionados. Los apellidos Sayer, Umaña, Camacho, Williamson, Ucrós, Urdaneta y algunos más son elocuentes. Para complementar la oferta musical se registra la presentación de Rosa Montero, bailarina española del Teatro Romea de Madrid, en junio de ese año en el Teatro Municipal.

En esos mismos años y después del nuevo regreso de Uribe Holguín se reorganiza la antigua orquesta del Conservatorio que se llama la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio. Entre 1920 y 23 ésta desarrolla una actividad de conciertos de gran formato que se llevan a cabo en iglesias de la ciudad. En noviembre de 1920 en la Iglesia del Carmen se estrena el Te Deum del compositor, contando con los coros de la Schola Cantorum Salesiana y de los Hermanos Cristianos en un programa que incluía obras de Grieg, Fauré y Bach. Esta misma obra se volvió a interpretar en la catedral tres años más tarde, esta vez con un Tantum Ergo compuesto para la ocasión por Uribe Holguín.

El gobierno tuvo entonces la política de subvencionar a los artistas visitantes y bajo esa modalidad en noviembre de ese 1921 se presenta en el Teatro Colón la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, el más importante de los grupos teatrales de lengua española. En esa ocasión (pues regresaron en 1926) trajeron un repertorio de obras clásicas españolas y obras contemporáneas que incluían *Malvaloca*, *Doña María la Brava*, *La Malquerida* y *En Flandes se ha puesto el sol*, la primera de ellas evocada en la partitura de Luis A. Calvo con el mismo nombre.

CD2 Corte 23

JOSEPH KONEWSKY
Cromos, VI, 122, julio 13 de 1918

En las primeras décadas del siglo XX la prensa bogotana reseñó ampliamente la actividad de conciertos que se desarrollaba en el Teatro Colón y los teatros de la ciudad. Con la llegada del fonógrafo el cinematógrafo y la radiodifusión, creció la demanda de otro tipo de espectáculos y nuevos géneros de música en las décadas siguientes.

En 1923 se organiza en el Teatro Colón un espectáculo con música nacional que incorporaba la danza aprovechando la presencia en la ciudad de una famosa bailarina extranjera. En este programa se pretendía escenificar un ballet sobre la leyenda de Bochica con música original que usaba pasillos y bambucos (cantados y bailados) como música incidental. Uribe Holguín es muy duro al referirse al evento, que posiblemente tuvo una escenografía y vestuario muy pobres y una muy tentativa puesta en escena. Sin duda este evento fue el acicate para la realización de sus poemas sinfónicos de inspiración indígena y para su ópera 'Furatena'.

Un elemento importante en la transformación del panorama de la ciudad ocurrido en las décadas de 1920 y 30 es la aparición de las orquestas de baile y al mismo tiempo de espacios adecuados para sus presentaciones, los cuales al comienzo

fueron en recintos privados, como los salones de baile de los clubes sociales, pero con el tiempo abrieron sus puertas al público siguiendo el pulso de la creciente demanda por este repertorio.

Como representativo del tipo de conciertos que se realizaban en Bogotá a finales de la década de los 30 tomemos el segundo de la temporada de 1939, realizado en el Foyer del Teatro Colón a cargo de integrantes del Cuarteto de Cuerdas Bogotá, cuyo programa incluyó sonatas para violín y piano de Beethoven, Brahms, Strauss y el estreno de la No. 5 de Guillermo Uribe Holguín, compuesta en 1937 y dedicada Herbert Froehlich, primer violín del citado cuarteto. En el programa –que además de anunciar radios Blaupunkt, pianos Steinway y el menú del restaurante Temel para después del concierto anunciaba uno próximo a cargo del violista Rafael de Castro– se llama a Uribe Holguín 'nuestro gran compositor nacional' reclamando en este terreno, al igual que lo hacían los artistas y compositores de la música popular, la representatividad musical de la nación.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS SINFÓNICOS DEL CONSERVATORIO EN EL CLAUSTRO DE 'LA ENSEÑANZA' - *1912*
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.542.

Uribe Holguín organizó la orquesta de la institución, presentando por primera vez en la ciudad obras de Saint Saens, Fauré, Grieg, Debussy, Glinka, Glazunov, Mussorgsky y Rimsky Korsakov, además de dar a conocer sus propias composiciones.

'Baile de campesinos. Sabana de Bogotá'
Ramón Torres Méndez,
Litografía A. Delarue, París,
1878
25.5 x 34.7 cm.
Museo Nacional de
Colombia Reg. 3765

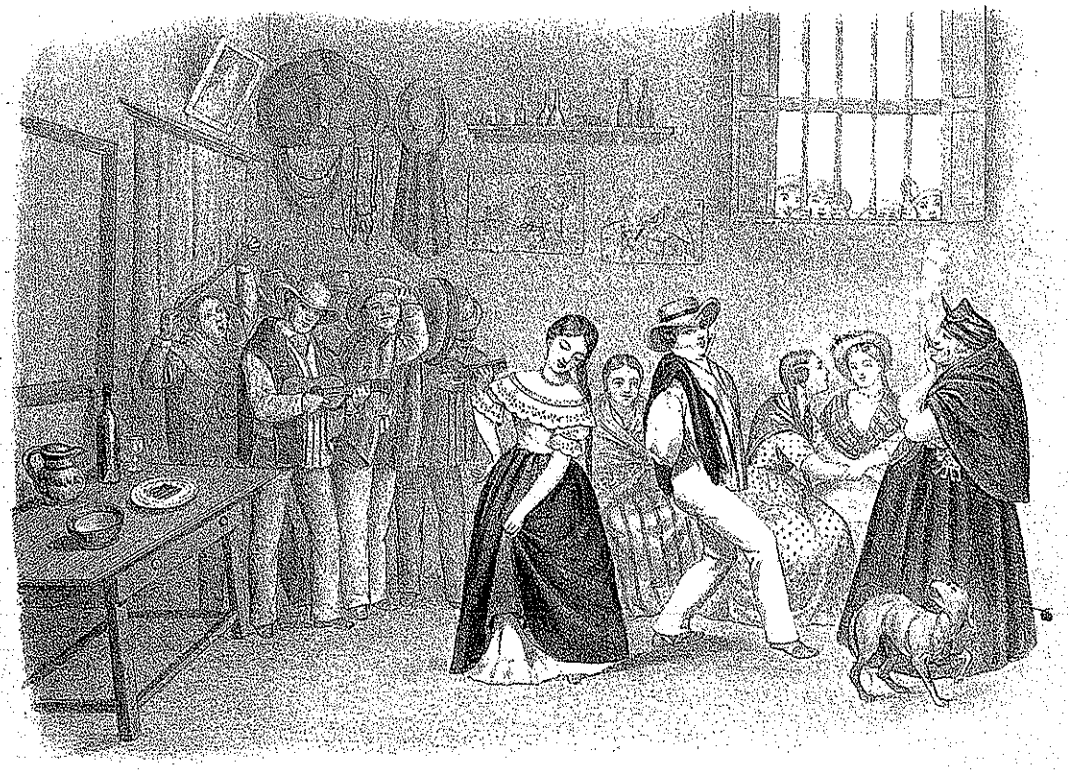
La música estuvo presente en las chicherías y establecimientos públicos de la ciudad y la Sabana, que eran frecuentados por los músicos aficionados y profesionales.

ESTABLECIMIENTOS PÚBLICOS Y MÚSICA

Durante las décadas transcurridas entre 1830 y 1940 existieron en la ciudad varios establecimientos públicos en los que la música, casi siempre de manera informal, era el centro de atracción. Las informaciones dispersas no permiten mucha claridad con respecto al funcionamiento y ubicación de éstos, que en muchos casos eran lugares próximos a la habitación o frecuentados con asiduidad por muchos de los músicos profesionales o aficionados que nutrieron la actividad musical de la ciudad.

En 1858 La Rosa Blanca, fundada una década atrás y situada en la actual calle doce entre carreras sexta y séptima, figura en la Guía de la ciudad como la única 'Fonda Pública' en la que se expendían licores y en 1881 y 1886 aparece todavía entre los 'Cafés y Restaurantes' de la ciudad. También en la calle de Florián (actual carrera octava entre calles once y doce) estaban situados desde mediados del siglo conocidos expendios de chicha y tanto la primera como los otros están tradicionalmente asociados a la presencia de músicos.

Es de sobra reconocido el importante papel que la Gruta Simbólica tuvo en la cultura de la ciudad durante la guerra civil de 1899 a 1902. La tertulia literaria estaba matizada con la música interpretada y compuesta por personajes como Jorge Pombo, Clímaco Soto Borda, Julio Flórez y Emilio Murillo, entre otros.



BAILE DE CAMPESINOS
SABANA DE BOGOTA

Una vez terminada la guerra, la tertulia y su música se trasladaron a La Gran Vía, un establecimiento comercial localizado en la carrera séptima entre calles diecisiete y dieciocho.

Por la misma época (1905-25) los 'piqueteaderos' de las Aguas y del Agua Nueva o Chapinero eran frecuentados por grupos de músicos, especialmente duetos vocales acompañados de tiples y guitarras. Famosos fueron La Breña (en el barrio Belén) y La Paloma, situado en la séptima con calle setenta y nueve que mereció la composición del bambuco 'El Palomo' con texto de Eduardo Echeverría y música de Gustavo Áñez. Algunos como La Cuna de Venus (ubicado al lado del Chorro de Padilla) tenían piano, pero su propietario, músico aficionado, contaba con tiples y guitarras al servicio de los asistentes. Desde 1905 este establecimiento fue frecuentado por intelectuales y bohemios capitalinos amantes y practicantes de la música nacional. Merecen especial mención La Gata Golosa, burdel y piqueteadero situado en el Agua Nueva, inmortalizado por el pasillo de Fulgencio García y el restaurante Rondinela, que a mediados de la década de 1910 era importante sitio de reunión cantantes e intérpretes del piano, violín y flauta.

Durante las décadas finales del siglo XIX y primera del siguiente durante las festividades del mes de diciembre, los llamados 'pesebres' de la ciudad proporcionaron a los músicos un espacio adicional para sus presentaciones. De éstos los más conocidos eran el de Antonio Espina que se había venido presentando en la ciudad desde 1881 hasta 1892 y el de Rafael Neira, llamado 'El santafereño', que hizo sus apariciones entre 1900 y 1904. En estas ocasiones se hacían breves representaciones teatrales al estilo de los 'cuadros de costumbres' pero el evento musical de más relieve era el canto de la 'novena'. En éstos participaron una larga lista de artistas activos en la capital entre quienes se cuentan Pedro Morales Pino y su Lira Colombiana, conocidos cantantes como Epifanio Garay y músicos como 'El Chato' Ayarza, Luis Romero y Telésforo d'Aleman, entre otros.

JORGE POMBO AYERBE
Fotografía publicada en Revista Ilustrada, VI, octubre de 1898.

Pombo, junto con sus contertulios de la Gruta Simbólica, Clímaco Soto Borda, Julio Flórez y Emilio Murillo, se convirtieron en protagonistas de la bohemia bogotana de fines del siglo XIX. Realizaban célebres veladas de música y poesía en establecimientos como El Fuerte y La Gran Vía. Pombo es además el autor de los valses 'Brisas del Funza', reseñados más atrás en este capítulo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Gaceta de Colombia, julio 10 de 1825, id., 21 de noviembre de 1824
Cordovez, p. 63
Calcaño, pp. 206-8
Perdomo Escobar, 1938, pp. 523-24 y Duque, Sociedad, s.p.
Perdomo Escobar, 1963, p. 88
Holton, p. 165
Reglamento..., s.p.
El Mosaico, 25, 18 de junio de 1859, p. 198
Biblioteca de Señoritas, 1, 30, 25 de julio de 1858, p. 5
Davidson, III, p. 50
E. Rothlisberger, p. 114
Cacua Prada, pp. 151-54
Ibáñez, IV, pp. 605-6
Cantini, pp. 25-30
Revista Ilustrada, I, 6, octubre 20 de 1898, pp. 90, 92-3, 95-6.
Soto Borda, cit.
Revista Ilustrada, I, 4, agosto 25 de 1898, pp. 60-1 y I, 8, diciembre 24 de 1898, pp. 125-6
Orjuela, p. 85
Bingham, The Journal, pp. 245-6
Uribe Holguín, pp. 95-97
Cromos, III, 52, febrero 3 de 1917, p.38, V, 100, febrero 2 de 1918, p. 46, VI, 122, julio 3 de 1918, p. 386, 391
Cromos, XI, 255, Abril 30 de 1921, pp. 245, 254, 256 y XI, 261, junio 11 de 1921, p. 330
Uribe Holguín, pp. 120, 141
AGN, Academia Colombiana de Historia, Correspondencia, Varios, Caja 31
Guía, p. 108, Vergara, Almanaque, p. 179 y Borda y Lombana, Almanaque, p. 108
Áñez, Cap. V, pp. 69-71

JAZZ BAND
A. BOLIVAR

Entretenimiento, industria discográfica y radiodifusión

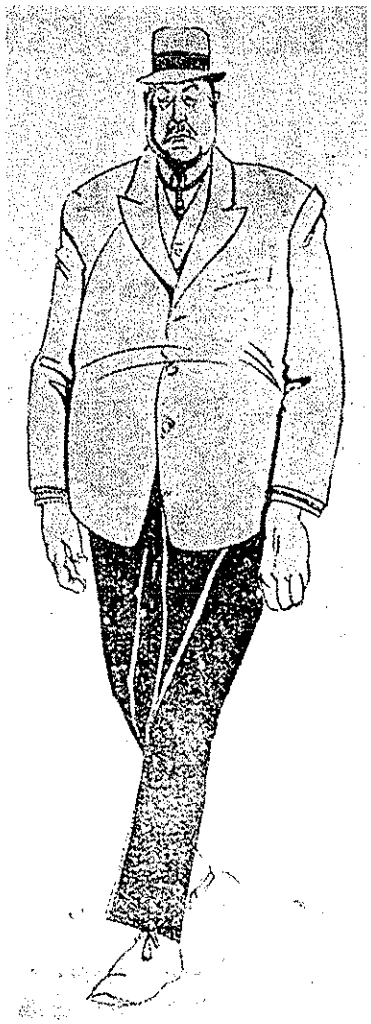
Los años transcurridos entre mediados de la década de 1910 y mediados de la década de 1940 son testigos de importantes procesos en la cultura de las ciudades del país, notablemente en Barranquilla, Medellín y Bogotá. Uno de ellos es la irrupción del mundo del entretenimiento o 'show business', consolidado ya en los Estados Unidos desde mediados del siglo anterior; otro es el comienzo del proceso de internacionalización de la música nacional.

En el primero de estos procesos, la música fue un elemento fundamental y tanto en los Estados Unidos como en Europa en las ultimas décadas del siglo XIX hizo que todo tipo de conjuntos musicales fueran indispensables en los teatros, cafés, hoteles y salones de baile. El espectáculo musical de los cabarets y 'café chantantes' franceses o de los 'music hall' británicos ya había comenzado a difundirse con variantes en muchos lugares del mundo y sólo en Europa había sido elemento fundamental del desarrollo del *flamenco* español y del *fado* portugués. Esta nutrida actividad era apoyada por la publicación de partituras y revistas de música y en la década de 1905 y 1910 por el lanzamiento de los discos de acetato patentados casi simultáneamente por las compañías Victor y Columbia, que al mismo tiempo creaban nuevas tecnologías de grabación y reproducción sonora y sus propias emisoras de radio, como un importante medio de difusión de sus productos.

El segundo es un proceso que en nuestro caso se inicia en la mismas décadas, con el viaje de artistas colombianos a los Estados Unidos, América Central y el Caribe. El viaje pionero de Pedro Morales Pino y su 'Lira Colombiana' a algunos países de América Central y los Estados Unidos en 1898 es un estímulo para otros artistas que por diferentes medios y razones salen del país entre 1905 y 1920. Alrededor de 1908-10, Víctor Justiniano Rosales, el dueto de Pelón y Marín, Emilio Murillo y Martín Alberto Rueda se establecieron por breves períodos en Estados Unidos y México logrando las primeras grabaciones de piezas colombianas. Unos años más tarde, en 1914, viaja el dueto de Wills y Escobar y en 1917 Jorge Áñez, quienes entrarían de lleno a participar del auge que la música internacional tenía en las nuevas compañías discográficas norteamericanas, las cuales veían en ella un promisorio incremento de sus mercados y mayor cobertura para sus emisoras. Con el mismo destino y llamados por el pujante crecimiento de la presencia latinoamericana en Nueva York, en 1921 salen del país los Hermanos Hernández así como Arturo Patiño en 1924 y en 1930 lo hacen Adolfo Mejía y Angel María Camacho y Cano. Este proceso se complementa algunos años más tarde con la visita de artistas extranjeros al país y a la capital, entre ellos José Moriche y Juan Pulido y sin duda llega a sus cumbre con la visita de Carlos Gardel en 1935.

Aviso publicitario de la 'Jazz Band' de Anastasio Bolívar
Publicado en Mundo al Día, mayo 21 de 1827, p. 8
Biblioteca Luis Ángel Arango

Las 'Jazz Band' de Anastasio Bolívar y Ernesto Boada, creadas en los años 20, dieron a conocer en Bogotá los géneros musicales en boga en el mundo internacional del entretenimiento, como el rag-time, one-step, cake-walk y fox-trot.



EMILIO MURILLO
Caricatura de Adolfo Samper,
Publicada en Mundo al Día
Bogotá, junio 23 de 1928,
p. 25
Biblioteca Luis Ángel
Arango

A caballo entre los siglos XIX y XX, en plena conflagración política, algunos signos inequívocos de la nueva cultura del entretenimiento internacional habían comenzado a llegar al país, como es el caso de los fonógrafos o reproductores de sonido, al comienzo de cilindros de cera y más tarde de discos de acetato. Entre las importaciones provenientes de Alemania, Francia y Estados Unidos hechas a través de los puertos de Cartagena y Barranquilla en 1901, además de instrumentos musicales como armonios y acordeones, llegaron al país dieciséis fonógrafos, todos ellos procedentes de Nueva York y con un peso aproximado de veinte kilos cada uno. En 1912 un viajero francés indica que en su travesía por el río Magdalena oyó en discos selecciones de trozos operáticos (*La Traviata* y *La Favorita*) alternados con marchas militares y 'La Paloma' de Yradier, sin faltar en dicha audición el himno nacional colombiano. Es posible que se tratara de la versión grabada que había sido dirigida por Emilio Murillo para la casa *Columbia* y producida en Nueva York en 1910, como parte de los festejos oficiales del primer centenario de la declaración de independencia. Por otra parte, en la década de 1890 ya había en Bogotá más de una orquesta estable (las de Manuel Conti y Rafael E. Riaño) y nuevos sitios adecuados para sus presentaciones como el *Bolívar Skating Ring*.

En las dos décadas transcurridas entre 1920 y 1940 se consolidan las tendencias ideológicas que moldearían, desde uno y otro bando la cultura colombiana del siglo XX. A finales de los años veinte Armando Solano y otros intelectuales proponían la revaluación del saber popular de los campesinos herederos de nuestro pasado indígena e instigaban al uso de sus elementos esenciales en la creación artística. En las artes visuales se verían resultados como las obras de los artistas del movimiento de los llamados 'bachués' y los ecos de otros nacionalismos artísticos latinoamericanos. En la música no hubo una exposición clara de estas ideologías, aunque desde finales del siglo anterior el ya mencionado escrito de Narciso Garay de 1894 había indicado que la forma de construir una música nacional no era desdeñar la técnica ni el formato de la música académica, sino aprovecharlos. Por otra parte, este autor citaba el caso de la música cubana, anotando que mientras la habanera gozaba de prestigio internacional, el bambuco, que reconocía como la materia prima local, estaba en manos de compositores que él calificaba de 'mediocres'. Más tarde se polarizaron dos opiniones que serían irreconciliables, articuladas en las polémicas desatadas en los periódicos, en las que participaron Guillermo Uribe Holguín, Gustavo Santos, Emilio Murillo y Guillermo Quevedo Z.

Desde mediados de la década de 1920 se habla de la conveniencia de establecer emisoras de radio en la ciudad y en el país. En lo que se refiere a la música colombiana y su radiodifusión, es importante anotar la labor que desarrollaron Jorge Áñez y otros colombianos residentes en Nueva York, quienes durante el período comprendido entre 1925 y 30 realizaron programas de radio con música colombiana que eran oídos en onda corta a través de emisoras, como las de las compañías General Electric y Westinghouse. Ya en 1928 se habla insistentemente de la posibilidad de fundar una emisora estatal, lo que se cristaliza con la creación de la Emisora HJN situada en Puente Aranda. Ésta es anunciada en la prensa en agosto

de 1929 y comienza labores en septiembre de ese año. Un año después de la creación de la emisora estatal en Agosto de 1930, la HJN alternaba con otras dos, la HKC y la HKF, ambas fundadas en ese mismo año. Como parte de los mecanismos que la compañía había utilizado en los Estados Unidos y otros países, en 1930 la HJN pasa a ser manejada en concesión por los almacenes Victor y cuando termina ese contrato, la casa norteamericana funda en 1934 'La Voz de la Victor', que había funcionado como 'La Voz de Colombia' entre 1931 y 1932 y que era a su vez la antigua emisora HJ3BAH.

En 1936, dos años después de su regreso al país, Jorge Áñez funda junto con otros entusiastas de la radiodifusión –entre ellos Pablo Martínez Quintero, miembro de la estudiantina 'Cuarteto Morales Pino'– la radiodifusora 'Ecos del Tequendama' que más tarde se convertiría en la emisora cultural HJCK, que aún sobrevive. La actividad musical desplegada por Áñez con su emisora abrió un espacio para los músicos que en Bogotá gravitaban en las orquestas de baile y para aquellos que como Adolfo Mejía habían tenido experiencias similares en Nueva York. Uno de los más importantes músicos de ese momento fue Alejandro 'Alex' Tovar, quien se destacó como instrumentista y a mediados de la década de 1930 participó en la gira que por el sur del continente inició la orquesta de Efraín Orozco.

CARICATURA DE LA PRESENTACIÓN DE MÚSICA EN VIVO POR LA EMISORA HCK

Caricatura de Adolfo Samper publicada en Mundo al Día, febrero 14 1931, p. 14
Biblioteca Luis Ángel Arango

Leopoldo Carreño, Gregorio Silva, Anastasio Bolívar y Alejandro (Alex) Tovar se presentaban interpretando música de cámara al aire, en vivo. El programa de la noche de este anuncio incluyó además obras de Jerónimo Velasco y Morales Pino.

CUARTETO DE CAMARA. — Esta noche ejecutarán en la estación radiodifusora HKC de Bogotá, los profesores Leopoldo Carreño, Gregorio Silva, Anastasio Bolívar y Alejandro Tovar, que aparecen en el dibujo de Samper que arriba publicamos, el Minuet No. 5 de Beethoven, La Polonesa No. 1 de Schubert y el Minuet No. 9 de Mozart, de acuerdo con el programa que en otro sitio de esta misma página publicamos. Está por demás hacer un elogio de los profesores mencionados, pues ellos son bien conocidos en todos los círculos artísticos del país y mimados de los radio-oyentes.

En 1938 llegó a Bogotá otro músico español, José María Tena quien asumió la dirección de la 'Emisora Nueva Granada', que ya funcionaba desde 1936. Según Áñez, este hecho fue providencial para lo que él llama la 'salvación de la música nacional' ya que Tena se interesó por su divulgación y logró eco en las demás emisoras del país. Áñez menciona que en los años anteriores eran pocas las oportunidades para la música colombiana; sin embargo sin quererlo se está refiriendo a la creciente cantidad de música internacional que llegaba al país y la competencia que se estableció entre la difusión de ésta y la de la música nacional, tema que aún hoy en día es fundamental al analizar este aspecto. Por otro lado, el clima de nacionalismo y sobre todo de localismo creado con la celebración de los cuatrocientos años de fundación de la ciudad en ese año, dio un enorme impulso a lo propio.

La Radiodifusora Nacional, que se inauguraría en 1940, mostraría interés por la música nacional, pero buscando balancearla con la música internacional, la clásica en este caso. Áñez y los demás defensores de la música nacional consideraron corta e inadecuada la franja que le fue asignada (media hora por semana los domingos de 7 a 7:30 PM). Es muy diciente que este autor se lamentara de la monotonía de esas audiciones en las que estaban ausentes las canciones y sólo se permitía la intervención de pocos conjuntos conformados por dos bandolas, tiple y guitarra.

En este período, los espacios que se abren para la música cubren todos los estratos sociales y se ajustan a sus predilecciones de entretenimiento. El *Gun Club* el *Jockey Club* y el *Polo Club* tenían veladas musicales y bailes que contaban con los grupos de músicos disponibles en la ciudad. El *American Club* y el *Anglo-American Club* congregaban a los extranjeros y en bailes y recepciones dados allí alrededor de 1930-31 se contó con la presencia de estudiantinas y bandas con sus respectivos repertorios.

Los cafés, especialmente el América y el Windsor, también tuvieron presencia musical, así como los grandes hoteles de la ciudad, el Granada, el Regina, el Ritz y el Pacífico. También los teatros de cine (Cinerama, Olimpia y Faenza) eran locales en los que se hacían presentaciones musicales y aún en sus funciones de cine se usaba la música en vivo, que naturalmente había tenido su época de oro en tiempos del cine silente; más tarde se usaron piezas (de discos) para el cambio de los rollos durante la proyección. La observadora norteamericana Virginia Paxton se sorprendía, al igual que Serret décadas antes, de oír el himno nacional usado para estos fines.

En 1924, Pedro A. Rebollo publica en Bogotá su *Cancionero Santafereño (Plagios y Coplas)*, una curiosa obra en la que se parodian en coplas las canciones de moda en aquel momento, especialmente las mexicanas y argentinas, que como se ha dicho eran la base del repertorio de la radio y los lugares públicos, que a su vez son mencionados también en la obra. Los poemas están matizados por una aguda crítica política no partidista y nos muestran claramente la estética del momento. 'La Cucaracha' y el tango 'Mi noche triste' son objeto de parodia, pero sin duda la más interesante es aquella de la rumba mexicana 'De la caña sale el guaro', que

contiene apartes como el siguiente, que se refiere a las maneras que tenían las diferentes clase sociales de evadir la 'Ley seca':

> Se la amarran en el Windsor, qué caramba
> volviendo del Rondinela.
> porque allí les dan Bavaria, qué caramba
> en cascos de Limonela.
> ...
> Y por ser gente del Jockey
> y chicharrón con manteca
> a ellos no me los cobija, qué caramba
> aquello de la LEY SECA.
> ...
> Dizque no toman nadita
> pero eso para la lora,
> porque en Las Cruces señora, qué caramba
> destápenos otra PITA.

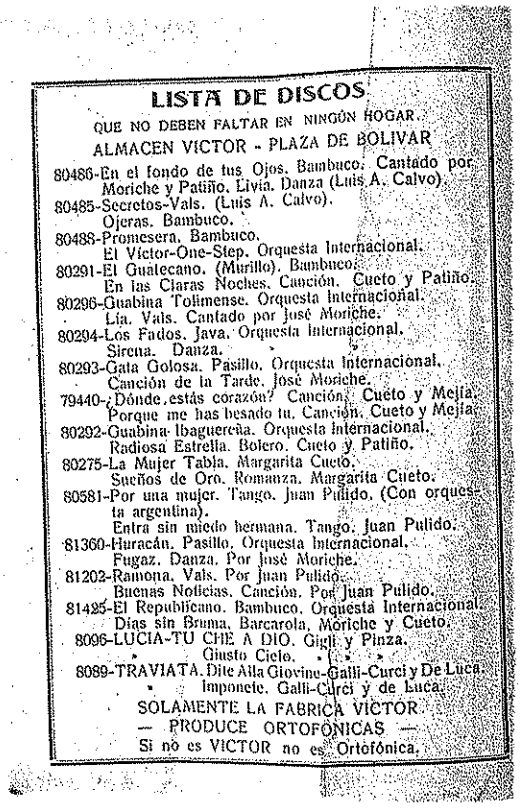
Existían dos conjuntos de jazz que funcionaban en Bogotá en las décadas de 1920 y 30. Uno era dirigido por Anastasio Bolívar (c. 1895-?), activo como 'Jazz Band A. Bolívar', desde 1920. El segundo aparece alrededor de 1927 y es dirigido por Ernesto Boada (c.1895-?) conocido como 'Ernesto Boada Jazz Band'. Estos conjuntos contaban con un número aproximado de diez a doce músicos que usaban instrumentos como piano, banjo, saxofón, cornetín, violín, flauta, guitarra y batería. Bolívar y Boada (el primero de una familia de músicos oriunda de Boyacá) habían recibido una educación musical formal y una de sus primeras experiencias musicales había sido su participación como niños contraltos en la presentación de la 'Flauta Mágica' que hizo la Academia Nacional de Música en diciembre de 1907. Según los norteamericanos del *American Club*, citando una vez más a la periodista Paxton, sus interpretaciones eran muy tentativas. Asociada a estas agrupaciones estaba a mediados de la década de 1930 la 'Orquesta Metropolitana' dirigida por el español Jesús Ventura Laguna que también actuaba con los numerosos grupos de zarzuela, opereta, baile y teatro que se presentaron en la ciudad en esos años.

La presencia de la música grabada y de los aparatos propios para su reproducción, como se ha dicho, comienza con el siglo. A su regreso de los Estados Unidos en 1933, Áñez lamenta la desaparición de los espacios musicales de su juventud que él veía tan ligados a la estética y al significado de la música nacional. Este autor comenta airado que las tradicionales serenatas estaban desapareciendo y que había quien se atrevía a hacerlas con discos. El repertorio de música colombiana grabado en los Estados Unidos pertenecía a las series 'Internacionales' de las compañías Brunswick, Victor y Columbia y su destino era el de los mercados nacionales de los países de origen, así què se promocionaba junto con el amplio catálogo de dichas firmas en los establecimientos que ya habían iniciado labores en el país, los llamados 'Salones' en donde se demostraban la música y los nuevos aparatos y

también se vendían los discos. En las cantinas y en los cafés era posible oír música grabada, así nos lo refiere Virgina Paxton en 1930, quien se sorprende también de que a los cafés no tuvieran entrada las mujeres. El repertorio mencionado por ella y el de los catálogos que se conocen incluye sobre todo música colombiana, mexicana y argentina.

En 1938, el clima de reivindicación de lo nacional por la celebración de la efemérides de la ciudad lleva a pensar en la democratización de los espectáculos que visitaban la ciudad y como donación de la colonia inglesa del país y de la ciudad, el Municipio recibe el Teatro al aire libre de la Media Torta, concebido desde el comienzo para este propósito.

Para estos años se seguía con la tradición de las retretas en parques y otros lugares públicos de la ciudad, establecida desde la década de 1870. Las más frecuentadas eran las del Parque de la Independencia, en donde en 1937 un viajero inglés se sorprendía de que la banda tocara piezas de Wagner y Puccini y no trozos de jazz o selecciones ligeras como lo hacían las bandas militares de Londres en eventos similares. También indica que en su viaje por el río Magdalena el barco contaba con una cantante, acompañada de un grupo musical compuesto de violín, flauta, guitarra y un tambor, posiblemente una batería, con un repertorio muy reducido interpretado en las comidas y otras ocasiones. En ese mismo viaje, el autor relata una conversación sobre las agradables melodías y el hueco lenguaje poético de las canciones del momento, seguramente refiriéndose al repertorio de danzas, pasillos y bambucos.



LISTA DE DISCOS

QUE NO DEBEN FALTAR EN NINGÚN HOGAR.

ALMACEN VICTOR - PLAZA DE BOLIVAR

80486-En el fondo de tus Ojos. Bambuco. Cantado por Moriche y Patiño. Livia. Danza (Luis A. Calvo).
80485-Secretos-Vals. (Luis A. Calvo).
Ojeras. Bambuco.
80488-Promesera. Bambuco.
El Víctor-One-Step. Orquesta Internacional.
80291-El Guatecano. (Murillo). Bambuco.
En las Claras Noches. Canción. Cueto y Patiño.
80296-Guabina Tolimense. Orquesta Internacional.
Lía. Vals. Cantado por José Moriche.
80294-Los Fados. Java. Orquesta Internacional.
Sirena. Danza.
80293-Gata Golosa. Pasillo. Orquesta Internacional.
Canción de la Tarde. José Moriche.
79440-¿Dónde estás corazón? Canción. Cueto y Mejía.
Porque me has besado tu. Canción. Cueto y Mejía.
80292-Guabina Ibaguereña. Orquesta Internacional.
Radiosa Estrella. Bolero. Cueto y Patiño.
80275-La Mujer Tabla. Margarita Cueto.
Sueños de Oro. Romanza. Margarita Cueto.
80581-Por una mujer. Tango. Juan Pulido. (Con orquesta argentina).
Entra sin miedo hermana. Tango. Juan Pulido.
81360-Huracán. Pasillo. Orquesta Internacional.
Fugaz. Danza. Por José Moriche.
81202-Ramona. Vals. Por Juan Pulido.
Buenas Noticias. Canción. Por Juan Pulido.
81425-El Republicano. Bambuco. Orquesta Internacional.
Días sin Bruma. Barcarola. Moriche y Cueto.
8096-LUCIA-TU CHE A DIO. Gigli y Pinza.
Giusto Cielo.
8089-TRAVIATA. Dite Alla Giovine-Galli-Curci y De Luca.
Imponete. Galli-Curci y de Luca.

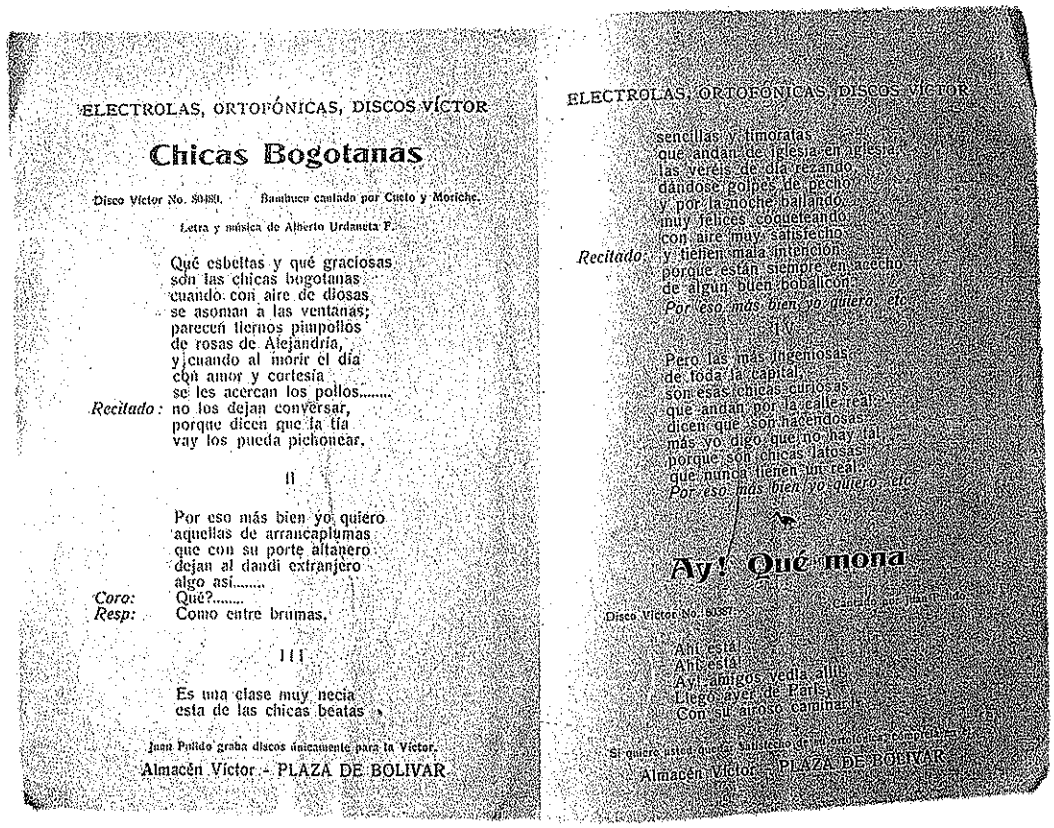
SOLAMENTE LA FABRICA VICTOR
— PRODUCE ORTOFÓNICAS —
Si nó es VICTOR no es Ortófónica.

Uno de los hechos más significativos en la cultura musical de la ciudad fue el cambio en el gusto en la música de baile y entretenimiento, que llevó al nacimiento de nuevos repertorios como resultado de nuevos elementos musicales, nacionales y extranjeros. Tal vez la influencia más notoria en ese momento fue la de la música llamada 'tropical' que ante todo estaba representada por el crecido numero de conjuntos y orquestas cubanas que comenzaron a actuar en diferentes escenarios de los Estados Unidos, el Caribe, Centro y Sur América y empezaron a oírse en el país (primero a través de la radio y después en discos) en esos años.

Colombia contaba ya con una música de baile que se había consolidado en la costa atlántica desde mediados del siglo anterior, principalmente en la música de bandas de Córdoba y Bolívar, importante en ciudades como Lorica, Mompox, Carmen de Bolívar y Cartagena. Esta música tenía un ámbito local, pero sus creadores y ejecutantes habían comenzado a sentir el influjo de los nuevos géneros y formatos instrumentales de la música bailable internacional y a tratar de adaptarlos a nuestra situación. A finales de la década de 1920, Bogotá contaba con algunos músicos de la costa atlántica como el compositor y saxofonista Cipriano Guerrero, quien participó en numerosas audiciones radiales y fue autor de pasodobles, pasillos y marchas conocidas en la ciudad, algunas de las cuales fueron publicadas en la sección musical del ya citado *Mundo al Día*. Sin embargo, su mayor contribución es la de haber inaugurado la grabación de la música bailable del país o tropical colombiana con su danzón colombiano 'La Pringamosa', anunciado en las páginas de esa publicación en abril de 1927.

CANCIONERO 'VICTOR'
Bogotá, c. 1929
Colección E. Bermúdez

Las casas disqueras norteamericanas Brunswick, Victor y Columbia grababan repertorios locales con destino a los mercados nacionales de los países de origen. Éstos se promocionaban, junto con el amplio catálogo de dichas firmas, en los 'Salones' en donde se demostraban y vendían los nuevos fonógrafos y los discos, acompañados de cancioneros como éste. La estrategia de venta incluyó el establecimiento de emisoras, como la conocida 'Voz de la Victor', que garantizaban la amplia difusión del repertorio. El catálogo anuncia conocidos bambucos y pasillos de autores colombianos, ópera, música argentina y mexicana. Ejemplo del carácter local del repertorio grabado y promocionado es el gracioso bambuco 'Chicas Bogotanas' de Alberto Urdaneta, autor de la 'Guabina chiquinquireña'.



ELECTROLAS, ORTOFÓNICAS, DISCOS VÍCTOR

Chicas Bogotanas

Disco Victor No. 80480. Bambuco cantado por Cueto y Moriche.

Letra y música de Alberto Urdaneta F.

Qué esbeltas y qué graciosas
son las chicas bogotanas
cuando con aire de diosas
se asoman a las ventanas;
parecen tiernos pimpollos
de rosas de Alejandría,
y cuando al morir el día
con amor y cortesía
se les acercan los pollos.....
Recitado: no los dejan conversar,
porque dicen que la tía
vay los pueda pichonear.

II

Por eso más bien yo quiero
aquellas de arrancaplumas
que con su porte altanero
dejan al dandi extranjero
algo así.....
Coro: Qué?.....
Resp: Como entre brumas.

III

Es una clase muy necia
esta de las chicas beatas

Juan Pulido graba discos únicamente para la Victor.

Almacén Victor - PLAZA DE BOLIVAR

ELECTROLAS, ORTOFÓNICAS, DISCOS VÍCTOR

sencillas y timoratas
que andan de iglesia en iglesia
las veréis de día rezando
dándose golpes de pecho
y por la noche bailando
muy felices coqueteando
con aire muy satisfecho
Recitado: y tienen mala intención
porque están siempre en acecho
de algún buen boballcón.
Por eso más bien yo quiero, etc.

IV

Pero las más ingeniosas
de toda la capital,
son esas chicas curiosas
que andan por la calle real
dicen que son hacendosas
más yo digo que no hay tal,
porque son chicas latosas
que nunca tienen un real.
Por eso más bien yo quiero, etc.

Ay! Qué mona

Disco Victor No. 80387. Cantado por Juan Pulido.

Ahí está!
Ahí está!
Ay! amigos vedla allí
Llegó ayer de París,
Con su airoso caminar!

Si quiere usted quedar satisfecho de su ortofónica, compréla en

Almacén Victor - PLAZA DE BOLIVAR

CD2 Corte 9
La Borinqueña
Danza Cartagenera
Anónimo c.1875

Un excelente ejemplo de la música caribeña de mediados del siglo XIX que estuvo en boga en Bogotá alrededor de 1875-90, y en especial durante la primera administración de Rafael Núñez (1880-82). La danza cubana y puertorriqueña se disputan la primacía en haber sido los modelos de la canción habanera de la segunda mitad del siglo XIX tanto en el caribe, América del Sur y Europa. Esto llevo a elevarla al nivel de emblema musical nacional, como es el caso de 'La Borinqueña' y 'La Bayamesa', que fueron himnos nacionales de Puerto Rico y Cuba respectivamente. En nuestro medio estas danzas fueron el modelo de la danza cantada e instrumental que junto con el pasillo (la instrumental) y con el bambuco (la cantada), constituyen la base del repertorio de la llamada música nacional colombiana en la última década del siglo XIX y primeras del XX.

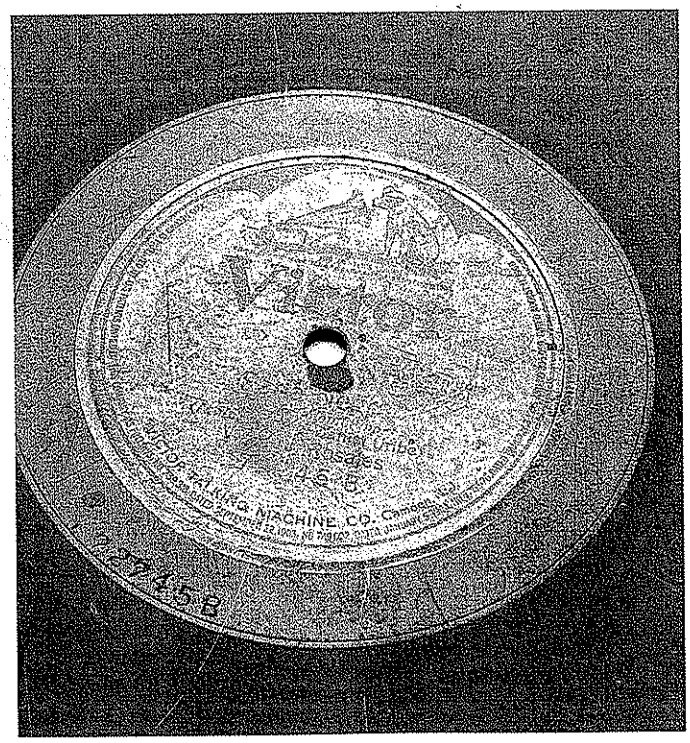
Cubanos y puertorriqueños llegaron en este momento a la costa colombiana, algunos como técnicos en el cultivo de la caña pero otros con compañías musicales que hacían el recorrido hacia el interior. En Córdoba (Lorica y otras poblaciones) hay todavía descendientes de aquellos músicos que fueron muy importantes en el establecimiento de la tradición de música de bandas de aquella región. Esta canción pertenece a una colección de canciones con acompañamiento de guitarra que se conserva en el fondo Perdomo Escobar de la Biblioteca Luis A. Arango.

Sin embargo no fue sino hasta un lustro más tarde, en 1934, cuando en el Teatro Faenza se presentó una velada calificada de 'Noche Tropical' con el conocido Trío Matamoros de gira por América del Sur. Alternando con los sones, danzones y guarachas, se presentaron artistas nacionales entre ellos Jorge Áñez, quien había regresado de los Estados Unidos hacía pocos meses. En pocos años (a comienzos de los 40) los hoteles y salones de baile y entretenimiento nocturno de la ciudad (entre ellos el conocido 'Metropolitano' ubicado en los sótanos de la avenida Jiménez) contarían con orquestas al estilo de las cubanas y se iniciaría la época de oro de la música bailable colombiana, con orquestas y artistas como Lucho Bermúdez. También sería el momento en el que comenzaron a circular las grabaciones hechas en el país por la recién establecida casa 'Fuentes' (con sello discográfico, emisora y orquesta propios), cuyo repertorio contaba en la capital con un importante apoyo en el programa radial la 'Hora Costeña' de Enrique Ariza.

Sin embargo, años antes de la irrupción de la música costeña en el ambiente musical de Bogotá hay un intento serio de crear un género de música urbana con base en el uso de elementos de la música tradicional y popular del momento, la 'rumba criolla'. Así en efecto en 1941 es reconocida como la verdadera 'música bogotana' por intelectuales como Próspero Morales Pradilla, quien indica que hasta la llegada de la rumba criolla la ciudad no tenía música que la identificara, ya que 'La Calle Real, Chapinero o las Cruces no podían oírse como calle Florida en esos tangos o Tin Pan Alley en sus ruidos'. A pesar de que el debate sobre su nacimiento y su paternidad sigue vigente, se sabe que en los años anteriores Alfonso y Milciades Garavito habían experimentado con la mezcla de elementos caribeños en la música del interior, aunque el verdadero lanzamiento del género viene con la célebre 'Que vivan los novios' de Emilio Sierra (1891-1957) lanzada

al mercado en 1941. Las orquestas de Milciades Garavito, Emilio Sierra y Diógenes Chaves Pinzón, así como conjuntos de cuerdas como la 'Estudiantina Alma Colombiana' se especializaron en este género que dio origen a posteriores desarrollos tanto en el ámbito urbano como en el rural.

Estas orquestas tenían un amplio repertorio que naturalmente mezclaba la música popular, la clásica y la llamada brillante. Servían principalmente como orquestas de baile pero también desarrollaron un repertorio apto para el acompañamiento de eventos y recepciones. En 1931, la recepción organizada en el Hotel del Pacífico por la colonia santandereana en honor de Enrique Otero D'Costa, uno de sus miembros más connotados, contó con la presencia de la importante orquesta de Diógenes Chávez Pinzón. Además del menú, conservamos el programa musical de dicha velada que resulta muy elocuente en cuanto al proceso antes descrito. Las piezas de corte 'clásico' incluyen una *Obertura Española* de Adalbert von Keler (1820-82), una escena de Ballet de Victor Emmanuel Bendix (1851-1926) y la Fantasía de *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo (1858-1919). Los trozos instrumentales de la opereta eran una parte muy importante del repertorio de ese momento, que también figuraba en el programa con un trozo de una de las obras de Emmerich Kalman (1882-1953). Por su parte la popular música de baile estaba representada por piezas de varios repertorios, los Valses *Coqueterie* de Charles Emile Waldteufel (1837-1915), sin duda el más popular compositor de estas piezas en las décadas finales del siglo XIX. El repertorio de baile del siglo XX incluía un tango (de Sentis), un fox-trot (el de *La leyenda del Beso*) y un pasodoble para finalizar la actuación. En el programa solo aparece una pieza colombiana, el pasillo *María Inés* de un desconocido autor de apellido Báez. Este repertorio se encuentra en compilaciones de piezas para piano hechas por intérpretes aficionados en ciudades como Medellín y Bogotá en los años 20 y 30.



DISCOS DE LA CASA 'VICTOR'
c. 1929
Colección E. Bermúdez
Los artistas nacionales viajaron a los Estados Unidos a realizar las primeras grabaciones de música colombiana, que serían publicadas por las casas disqueras Brunswick, Victor y Columbia.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

AGN, República, Ministerio de Hacienda, Tomo 441
Medina, pp. 46-47
Perdomo, 1979, p. 83
Cortés, Música, s.p.
Áñez, pp. 229, 250, 257-258, 265 y 273-275.
Paxton, pp. 57, 185 y 197.
Serret, p. 242
Young, pp. 336, 351-3.
Rebollo, pp. 1-3.
Restrepo Duque, p. 65, 113, 32-3,
AGN, Academia Colombiana de Historia, Correspondecia, Varios, caja 31

HENRY PRICE
José María Espinosa, c. 1850
Acuarela sobre marfil,
7.6 x 6.1 cm.
Fondo Cultural Cafetero

Comerciante inglés llegado al país en su juventud, en 1843. Creador de la Sociedad Filarmónica, impulsor principal de la institucionalización de la práctica musical en la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX. Músico y dibujante, en los programas de los conciertos de la Sociedad figura como director de orquesta, pianista, cantante, compositor y arpista Participó como dibujante en la Comisión Corográfica.

EL ESTUDIO DE LA MÚSICA

INSTITUCIONES MUSICALES

POR ELLIE ANNE DUQUE

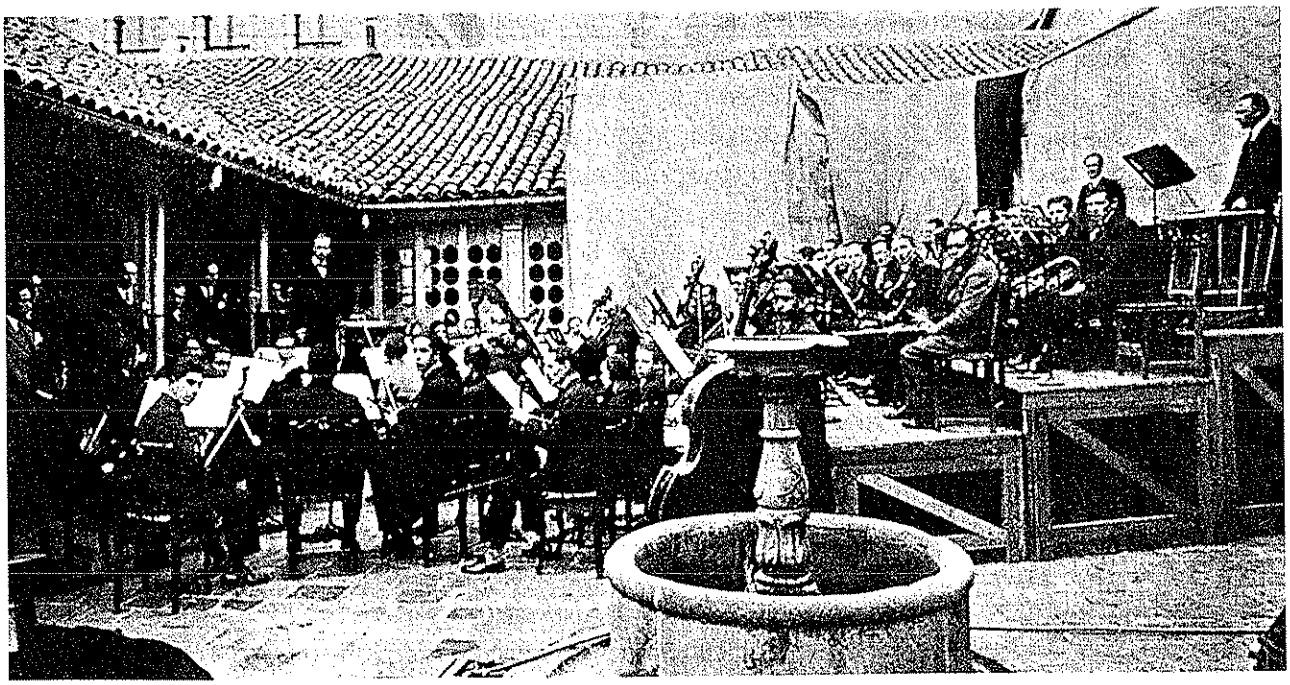
ASPECTOS GENERALES

El devenir de la práctica musical en Bogotá durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX afectó el desarrollo de la música en todo el país. Es en la capital donde primero se fundan las agrupaciones musicales y los establecimientos de estudio que permiten definir y desarrollar el sentido de una actividad musical organizada. El centralismo administrativo que caracteriza al estado colombiano ha permitido que toda empresa musical en Bogotá cuente con alguna medida de organización y respaldo oficial efectivos; como resultado, las instituciones bogotanas fueron y son más estables, la actividad operática y de conciertos en general tuvo y tiene mayor continuidad, hay un mercado más grande para la impresión y venta de partituras, etc. Sin embargo, es de anotar que las actividades musicales mencionadas se llevaron a cabo en el siglo XIX con una gran cantidad de altibajos e interrupciones que le restaron impulso al desarrollo de la música en Bogotá, y por ende en Colombia, afectaron su continuidad y el establecimiento de bases fuertes para su florecimiento.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la fundación de la Academia Nacional de Música, en 1882, la música en Bogotá tiene ámbitos muy definidos para su práctica: el hogar, la iglesia, el concierto público, el teatro y la retreta. Ninguno de ellos se caracteriza por lo que hoy entendemos como profesionalismo o virtuosismo, pero es indudable que existía entre nuestros músicos un buen nivel en el ejercicio del oficio. Precisamente, señalamos la fundación de la Academia como un hito que marca una diferencia apreciable en la historia de la música de la ciudad, porque entre los fines principales de la institución está el de preparar al músico para desempeñar su oficio y vivir de lo devengado por su trabajo.

Uno de los principales legados de la Academia fue la existencia estable y legislada (con patrocinio oficial y público) de una institución de enseñanza musical, de una orquesta y una banda profesionales, entidades que se mantienen hoy en día, si bien han cambiado de dependencia y trato administrativo. La Academia, convertida luego en Conservatorio, contribuyó a despertar una conciencia en el Estado y en la ciudadanía, de la necesidad de ofrecer patrocinio a estas actividades, para tener una capital digna, una ciudad con cánones culturales internacionales. El sueño decimonónico de ser "civilizados" se alcanzó finalmente en los inicios del XX. Con la estabilidad lograda por las instituciones musicales mencionadas, Bogotá dió ejemplo al resto de las ciudades del país y permitió a los músicos desarrollarse con alternativas diferentes a las del empirismo. El tema de los estilos musicales en el siglo XIX es pobre e ingenuo, pero rico y muy válido en el XX. Los comentarios dedicados a la música en Bogotá en los dos siglos en cuestión obedecen a esta visión particular, enfocada desde la actividad de las instituciones y no se pliegan al recuento de talentos individuales y eventos aislados, si bien serán mencionados como parte integral de toda actividad artística.

Para la reseña de las tres primeras décadas del siglo XX, tendremos muy en cuenta el manejo del concepto relativamente nuevo de lo popular y la diseminación masiva de la música a través de las grabaciones fonográficas y la radiofonía. El contraste entre lo popular y lo "clásico" será uno de los móviles más conflictivos en la discusión sobre el nacionalismo musical en la primera mitad del siglo. La brecha entre los dos mundos musicales, el propuesto por el director del Conservatorio y de la orquesta, Guillermo Uribe Holguín, y el percibido como importante por el público en general y por las prácticas musicales heredadas del siglo XIX, propiciará los debates más acalorados que se hayan dado en la hisotria musical del país en materia de estética musical. El debate generará odios y diatribas personalistas y dejará secuelas para la segunda mitad del siglo XX.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS SINFÓNICOS DEL CONSERVATORIO - 1925
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.544.
Al fondo su director, Guillermo Uribe Holguín

ANTECEDENTES

En la década comprendida entre 1840 y 1850 se dan nuevas condiciones políticas, sociales y de trabajo en el país, condiciones que arrojan resultados tangibles en la vida de los colombianos, en general, y de los habitantes de Bogotá, en particular. Dos eventos fueron decisivos en la vida musical de la ciudad: la existencia de la Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857) y la ya mencionada creación de la Academia Nacional de Música (a partir de 1882). Como eventos secundarios debemos mencionar, los intentos tímidos pero elocuentes por imprimir partituras, la organización de conciertos públicos, sobre todo en materia de ópera y retretas de banda, y la actividad musical intensa en el hogar que da primacía a la pieza de salón, como el género musical más importante en el país. Nuestros compositores decimonónicos escribieron principalmente piezas de salón, composiciones para uno o dos instrumentos, preferiblemente para piano solo, piano y canto y guitarra sola, que giran en torno a un aire de danza o a un gesto musical breve y sentimental. Se destaca como evento excepcional en la primera mitad del siglo, el repertorio religioso compuesto por Julio Quevedo que consta primordialmente de misas, oficios de difuntos y letanías. En la segunda mitad del siglo, este repertorio será enriquecido con la obra de José María Ponce de León.

El concepto mismo de la pieza de salón es europeo. Es una pieza que puede acusar grandes dificultades técnicas (en el caso de las variaciones y fantasías sobre temas conocidos) o ser de factura simple, al alcance de los aficionados; su ámbito es el salón social, pero también puede ser escuchada en concierto. Hubo una gran cantidad de compositores europeos que con sus piezas de salón pusieron a tambalear seriamente el gran edificio clásico de las sonatas, las sinfonías y los cuartetos. Desde inicios del siglo las composiciones pianísticas y las canciones de Schubert, Schumann y Mendelssohn dieron validez a géneros aparentemente "menores". La popularidad del vals, la polka, la redova y la galopa y su rápida dispersión por el mundo occidental alcanzaron a confundir al público neogranadino que escuchaba valses de Lanner, Labitsky y Strauss, ignorante de otras corrientes musicales. Bogotá abrazó con entusiasmo la pieza de salón, como pieza para el baile y como composición seria. Sin embargo, no se examinó la larga tradición académica europea que permitiría la validez del repertorio de salón. Bach fue un nombre desconocido entre los bogotanos, hasta la inclusión de su música en el plan de estudios de los pianistas de la Academia. Con dificultad se componían o escuchaban en Bogotá obras con procedimientos contrapuntísticos o de variación.

En el siglo XIX observamos el tránsito de la *contradanza* (símbolo en Europa del antiguo régimen) a las piezas más populares y al nacimiento de un repertorio nacional. A partir de la década de 1860 se comenzaron a imprimir *pasillos* y danzas. Inicialmente, en el formato de danza binaria. Luego, en el caso de la *danza cantada*, en forma estrófica; para fines del siglo, el pasillo aparece en tandas de cuatro o más composiciones con una Coda, en imitación del vals vienés. Para 1900 y gracias a Pedro Morales Pino (1863-1926) el pasillo aparece en tres partes, la sección media denominada trio. En todos estos esfuerzos no hay división clara entre música clásica y música popular, así la obra escrita tuviera carácter de

CD1 Corte 18

CD2 Cortes 3,6

CD2 Cortes 9, 15

CD2 Cortes 14, 18

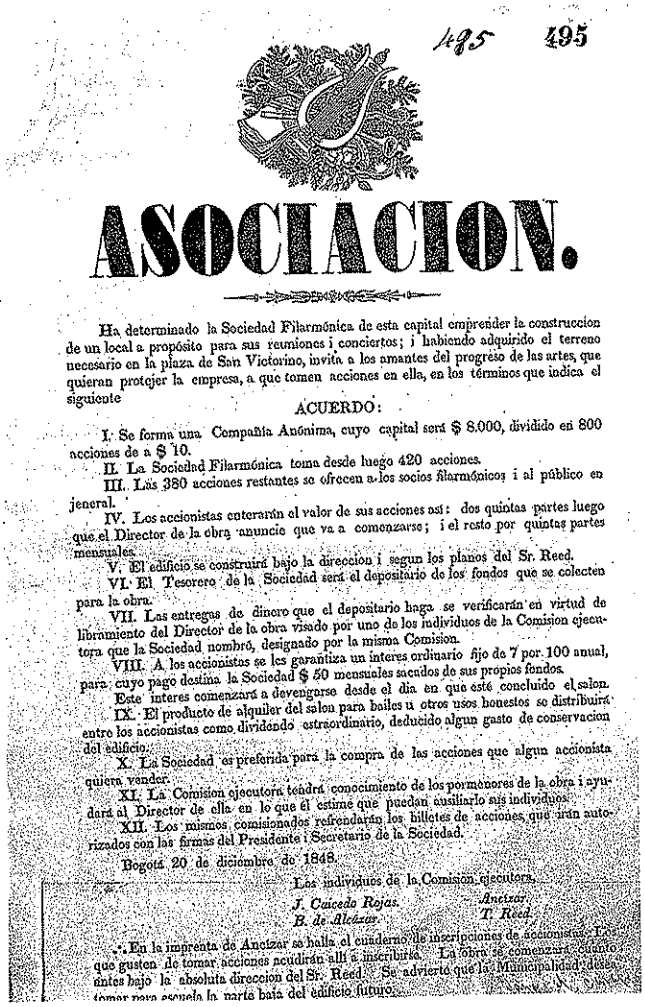
ANUNCIO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA
Publicado en 'El Día', diciembre 16 de 1848
Colección Banco de la República

Aviso de la sociedad establecida por José Caicedo y Rojas, entre otros, para la financiación de la sede de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, que después de haber sido inaugurada por el Presidente José Hilario López, nunca llegó a terminarse.

danza o canción tradicional. Indudablemente, las óperas, zarzuelas y misas compuestas por José María Ponce de León (1846-1882) lo hicieron merecedor de gran admiración y aprecio, pero la crítica comentaba con igual entusiasmo acerca de sus bambucos escuchados en serenatas y sus valses y pasillos instrumentados para banda.

Para las composiciones de "envergadura" los artistas nacionales usaron como modelo el estilo consignado por Rossini en su *Stabat Mater*. Sin lugar a dudas en la mente de los colombianos, la obra musical por excelencia es la ópera y más esctrictamente hablando, la ópera italiana de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi. El evento musical más importante en Bogotá era la temporada de ópera.

Dos instituciones anclaron la actividad musical bogotana en el siglo XIX: la Sociedad Filarmónica de Bogotá y la Academia Nacional de Música. La primera de ellas tuvo una vida corta y ejemplarizante. La segunda tuvo una existencia accidentada, pero perdurable ya que fue parte de un muy necesitado proyecto educativo y contó finalmente con el respaldo económico del gobierno. En su momento, cada una de ellas congregó a los músicos (intérpretes y compositores) activos de la ciudad. Al llamado de la Academia, contestaron músicos de todos los rincones del país.



495 495

ASOCIACION.

Ha determinado la Sociedad Filarmónica de esta capital emprender la construccion de un local a propósito para sus reuniones i conciertos; i habiendo adquirido el terreno necesario en la plaza de San Victorino, invita a los amantes del progreso de las artes, que quieran protejer la empresa, a que tomen acciones en ella, en los términos que indica el siguiente

ACUERDO:

I. Se forma una Compañía Anónima, cuyo capital será $ 8.000, dividido en 800 acciones de a $ 10.

II. La Sociedad Filarmónica toma desde luego 420 acciones.

III. Las 380 acciones restantes se ofrecen a los socios filarmónicos i al público en jeneral.

IV. Los accionistas enterarán el valor de sus acciones así: dos quintas partes luego que el Director de la obra anuncie que va a comenzarse; i el resto por quintas partes mensuales.

V. El edificio se construirá bajo la direccion i segun los planos del Sr. Reed.

VI. El Tesorero de la Sociedad será el depositario de los fondos que se colecten para la obra.

VII. Las entregas de dinero que el depositario haga se verificarán en virtud de libramiento del Director de la obra visado por uno de los individuos de la Comision ejecutora que la Sociedad nombró, designado por la misma Comision.

VIII. A los accionistas se les garantiza un interes ordinario fijo de 7 por 100 anual, para cuyo pago destina la Sociedad $ 50 mensuales sacados de sus propios fondos.

Este interes comenzará a devengarse desde el dia en que esté concluido el salon.

IX. El producto de alquiler del salon para bailes u otros usos honestos se distribuirá entre los accionistas como dividendo estraordinario, deducido algun gasto de conservacion del edificio.

X. La Sociedad es preferida para la compra de las acciones que algun accionista quiera vender.

XI. La Comision ejecutora tendrá conocimiento de los pormenores de la obra i ayudará al Director de ella en lo que él estime que puedan ausiliarlo sus individuos.

XII. Los mismos comisionados refrendarán los billetes de acciones que irán autorizados con las firmas del Presidente i Secretario de la Sociedad.

Bogotá 20 de diciembre de 1848.

Los individuos de la Comision ejecutora,

J. Caicedo Rojas. *Anzizar.*
B. de Alcázar. *T. Reed.*

*** En la imprenta de Anzizar se halla el cuaderno de inscripciones de accionistas. Los que gusten de tomar acciones acudirán allí a inscribirse. La obra se comenzará cuanto antes bajo la absoluta direccion del Sr. Reed. Se advierte que la Municipalidad cede tomar para escuela la parte baja del edificio futuro.

En el ámbito religioso

Si bien el aspecto religioso no toca a la actividad de la Sociedad, sí tiene influencia sobre la práctica musical en general, sobre todo en lo referente a la preparación de los músicos. A inicios del siglo XIX la práctica de la música religiosa en la Catedral había decaído considerablemente según lo anota Robert Stevenson al reseñar la situación de abandono en la cual se encontraba el ejercicio de la música en la Catedral y la mala calidad de sus organistas y cantantes. Según el autor, Antonio Margallo, el último Maestro de Capilla del régimen colonial fue nombrado el 22 de octubre de 1816 en reemplazo de Juan Antonio de Velasco quien fuera despedido por "imprudencia insufrible y negligencia en sus obligaciones". Aún en 1864, 1847 y 1859 se leen en la prensa rezagos de la polémica entre la Catedral y Velasco. La situación de la música religiosa no era ventajosa. La fundación de la Sociedad Lírica en 1848 vendría a mejorar en algo el problema, pero no aportó soluciones definitivas a la pobreza musical generalizada.

Entre los objetivos principales de la Sociedad Filarmónica no estuvo el cultivo de la música religiosa, aunque en uno que otro programa se escucharan piezas con textos en latín. Tal es el caso de la audición organizada con motivo de la Semana Santa de 1848 en donde se oyó el *Stabat Mater* de Rossini, enmarcado por movimientos de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Pese a los reclamos de Velasco y a esporádicas ejecuciones de obras de Michael Haydn y Christian Cannabich, la práctica musical religiosa en la capital estaba de capa caída.

En el ámbito militar

La música militar se hallaba en manos de Velasco y Pedro Carricarte, con bandas encargadas de dar el toque solemne a las celebraciones patrias y ofrecer retretas. En el concierto ofrecido por la Sociedad Filarmónica para conmemorar el 20 de julio de 1848 hubo una actividad conjunta con las bandas del Batallón No. 5 y con el Batallón de la Guardia Presidencial. De las bandas fueron reclutados los músicos de instrumentos de viento que conformaron la orquesta de la Sociedad. Un cronista anónimo se queja del aburriemiento en Bogotá, donde dice que hay "...abundancia de escasez de espectáculos y funciones de recreo" y describe el programa de las retretas (suponemos a cargo de alguna de las bandas militares) sabatina y dominical: Obertura de la *Muda de Portici* de Auber, dos contradanzas, un vals de Strauss y un pasodoble final. Para el final de los años cuarenta no se escuchan más en Bogotá las bandas de las Milicias, de la Artillería, o del Batallón Vargas, que según Caicedo y Rojas, ejecutaban "con conciencia ... todo con gusto y exactitud y con la debida oportunidad, según la ocasión".

En el ámbito teatral

Poco antes de la conformación de la Sociedad Filarmónica, un crítico anónimo reseña la actividad teatral de la semana y con sus comentarios permite entrever un evento musical no muy diferente a los que patrocinará la Sociedad; menciona que se escucharon la obertura del *Barbero de Sevilla* de Carnicer, un gran valse

ANUNCIOS PUBLICITARIOS OFRECIENDO LECCIONES DE MÚSICA Y PARTITURAS
Publicados en El Día, julio 1° 1845 y (página siguiente) febrero 5, 1846
Biblioteca Nacional de Colombia

Los avisos aparecidos en la prensa bogotana de mediados del siglo XIX dan cuenta del creciente interés por el aprendizaje y ejecución de música en la ciudad.

nacional, la alegre polka y otras piezas ligeras. El anuncio de dicha *Miscelánea Teatral* advierte a los asistentes que la duración de la velada es de 7:30 a.m. a 11:00 p.m., con intermedios de no más de cuatro minutos. De la reseña se deduce cierta familiaridad con el repertorio, si bien la actividad tenía poca continuidad. En muchos de los eventos del Coliseo hubo baile y de allí la censura social hacia algunos de los eventos realizados. La música instrumental doméstica y la música para los bailes en sociedad es la misma. La prensa reseña la popularidad de la polka, la cuadrilla, la cracoviana y otras danzas, en la década en que surge la Sociedad Filarmónica. La música escuchada en las prolongadas veladas del Coliseo jugaba un papel cultural importante aunque esporádico, pues el Coliseo permanecía cerrado por períodos de ocho a diez meses.

En el ámbito de la enseñanza

El interés por el aprendizaje de la música en el siglo XIX fue grande. Antes de 1846 se tiene noticia de las clases impartidas por Juan Antonio de Velasco en los colegios y en su academia en La Candelaria. En la prensa de la época aparecen avisos ofreciendo clases particulares, en especial de canto y piano. Juan Henrique Cross se ofrece para dictar clases de canto y piano y se presenta como músico profesional, pues el aviso, aparecido en *El Día,* reza: '...habiendo tenido siempre la ocupación de enseñar la música en este bello instrumento'. Las piezas compuestas por Cross, al igual que las del daguerrotipista Emilio Herbruger, aparecerán programadas con frecuencia en las audiciones de la Sociedad. Por su parte, Gustavo Noil ofrece también en *El Día* sus servicios como "profesor de música en el piano y canto" y se anuncia como afinador de pianos.

gante del letrado.

JOaquin Guarin y Francisco Londoño avisan al público que han abierto un establecimiento para enseñar piano guitarra y canto, en la casa sita, en la esquina de la primera calle real frente á la botica del señor José María Alvarez. Las horas en que darán lecciones serán, de piano, de las ocho á las diez de la mañana, y de las doce á las dos: de guitarra y canto: de nueve á once, y por la tarde de tres á cinco. Los discípulos de piano pagarán cinco pesos mensuales. Los de guitarra ó canto, cuatro pesos mensuales, hallandose en el establecimiento los instrumentos necesarios para dar y recibir las lecciones.

El pago se verificará siempre con un mes de anticipacion.

Un año antes de la fundación de la Sociedad Filarmónica 'Joaquín Guarín y Francisco Londoño avisan al público que han abierto un establecimiento para enseñar piano, guitarra y canto, en la casita en la esquina de la primera Calle Real, frente a la botica del señor José María Alvarez...'. Se colige que Guarín y Londoño están dedicados de tiempo completo a su labor docente, pues ofrecen clases todo el día, desde las 8:00 a.m. hasta las 5:00 p.m. Aclaran que el establecimiento aporta los instrumentos. Guarín también ofrece al público interesado partituras para el piano, de los compositores Herz, Thalberg, Moscheles, Meyer y Hünten, que predominan en el repertorio de mediados de siglo. Ignacio Figueroa ofrece clases de música en su casa; como siempre las materias estudiadas son piano, guitarra y canto. Como cosa novedosa, complementa el aprendizaje de éstas con clases de armonía y acústica. El mismo Figueroa celebraría la conformación de la Sociedad Filarmónica, convencido de que con su creación la

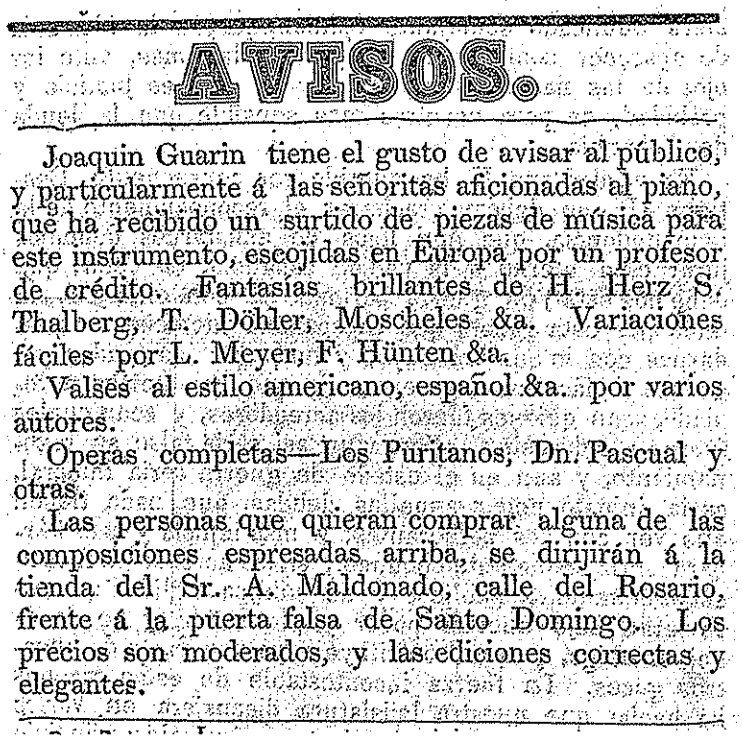
práctica musical se profesionalizaría y se dejaría la costumbre de "tocar a primera vista". La Sociedad Filarmónica anunció la inauguración de su propia escuela, pero no hay mayores datos acerca de su funcionamiento.

En el ámbito de la música doméstica y de salón

Acerca del estado de la música de salón y la música en familia en las primeras décadas del siglo, hay que citar al periódista de la sección titulada "Variedades" del semanario *El Día*, quien en la tercera entrega del artículo "Bogotá entre 1803 y 1843", pinta un interesante cuadro de costumbres que se inica con la descripción de la casa en donde se realiza un baile, menciona el menú de la cena, las maneras de los convidados, el recital de música ofrecido y el baile. Hace críticas desfavorables a las nuevas costumbres que, en opinión del autor, van en contra de los buenos modales y la moral. Menciona la popularidad de la ópera italiana, el vals y la contradanza; señala como el acompañamiento ideal para el baile, el ofrecido con piano, violín y flauta. Elogia el nuevo interés por la música al escribir:

> Terminada la comida volvimos a la sala donde rogamos a las señoritas, según el nuevo esilo muy bien introducido, y que es de reciente fecha, que tocaran el piano. Varias se sucedieron, y en casi todas hallamos ejecución, sensibilidad y buen gusto... entonces pasaba por una maestra la que ejecutara un adagio o un andante, y hoy ha oído U., como una cosa fácil y ordinaria, trozos de las más difíciles composiciones europeas.

En casa de Nicolás Quevedo R. se ofrecían veladas musicales denominadas cuartetos, aunque en ellas se escuchara todo tipo de música, que tenían fama por la buena calidad de las ejecuciones. Juan Crisóstomo Osorio menciona en sus apuntes no sólo los cuartetos de los Quevedo, sino los de las familias Salas, Ortega, Quijano, Cordovez, Figueroa y Hortúa, apellidos que se asociarán íntimamente con la Sociedad Filarmónica. Osorio destaca los cuartetos en la casa de Caicedo y Rojas diciendo: 'Estos cuartetos no eran simplemente reuniones de pocos aficionados, sino una sociedad reglamentaria, y que fue el origen de la Sociedad Filarmónica, que tanto lustre y tantos buenos maestros nos dio poco tiempo después'. El conjunto en la casa de Caicedo llegó a tener 25 integrantes. La Sociedad Filarmónica de Conciertos reúne la música íntima del hogar con la de las veladas, la del teatro y la militar. Salvo el ámbito de lo religioso, la Sociedad aglutina todos los aspectos musicales activos en la Bogotá de la primera mitad del siglo XIX.



AVISOS.

Joaquin Guarin tiene el gusto de avisar al público, y particularmente á las señoritas aficionadas al piano, que ha recibido un surtido de piezas de música para este instrumento, escojidas en Europa por un profesor de crédito. Fantasías brillantes de H. Herz S. Thalberg, T. Döhler, Moscheles &a. Variaciones fáciles por L. Meyer, F. Hünten &a.

Valses al estilo americano, español &a. por varios autores.

Operas completas—Los Puritanos, Dn. Pascual y otras.

Las personas que quieran comprar alguna de las composiciones espresadas arriba, se dirijirán á la tienda del Sr. A. Maldonado, calle del Rosario, frente á la puerta falsa de Santo Domingo. Los precios son moderados, y las ediciones correctas y elegantes.

LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BOGOTÁ

En sus 11 años de vida (1846-1857), la Sociedad Filarmónica de Bogotá logró consolidar un importante terreno para la actividad musical vernácula y pública en Bogotá. Dio pautas, a través de su organización estructurada, de cómo debería ser una ejecución musical pública y periódica en el país, mediante su objetivo principal, el de fomentar y generalizar el gusto por la música, mediante la organización de una orquesta en capacidad de ofrecer conciertos periódicos. La Sociedad Filarmónica fue de las primeras sociedades artísticas del país. Contribuyó a elevar el nivel de la práctica musical en Bogotá, tuvo un proyecto de orquesta sinfónica, aunó a los mejores músicos del momento, alentó a los hombres y mujeres en el estudio y el ejercicio de la música y atrajo compositores a su seno. En efecto, hubo un remolino de interés por la música a partir del inicio de labores de la Sociedad. Se conformaron academias para la enseñanza de la música, se escribieron e imprimieron obras, se recibieron visitas de artistas recitalistas y hubo una actividad musical pública de carácter periódico, financiada con el recaudo de boletería y los aportes de sus miembros. Más que por dificultades económicas, la Sociedad desapareció por dificultades políticas, ya que contó con un apoyo entusiasta y nutrido de los músicos, de personas acomodadas, comerciantes extranjeros e integrantes de misiones diplomáticas que sabían por experiencia que la ciudadanía tenía que participar en la supervivencia de un ente como la Sociedad y la apoyaron mientras las condiciones fueron propicias.

JOAQUÍN GUARÍN
(1825-1854)
Litografía de Froilán Gómez, 1855
Colección Luis Carlos Rodríguez, Medellín

La Sociedad Filarmónica desempeñó un papel cultural protagónico en Bogotá y fue un medio importante para alentar a los compositores en su actividad creadora. Los tempranos historiadores de la música en Colombia coinciden en destacar la actividad de la Sociedad como uno de los eventos de mayor importancia en la vida musical de la capital. Tanto Juan Crisóstomo Osorio, como José Caicedo y Rojas, Andrés Martínez Montoya y Jorge Price, rinden en sus escritos sincero tributo a la institución y a sus músicos. Oficialmente, la Sociedad Filarmónica inició labores con un concierto conmemorativo del 11 de noviembre, el año de 1846 en el cual participaron 30 músicos con un programa de dos oberturas y tres cuadrillas de danzas tomadas de óperas conocidas.

La idea de las sociedades para el cultivo de la música fue común a las nuevas naciones europeas y americanas del siglo XIX y en su mayoría tuvieron como objetivo primordial el soporte orquestal. La Sociedad Filarmónica de Bogotá se funda por inspiración anglosajona y tuvo ecos en otras partes del país, Medellín y Santa Marta, en donde se fundaron organizaciones similares.

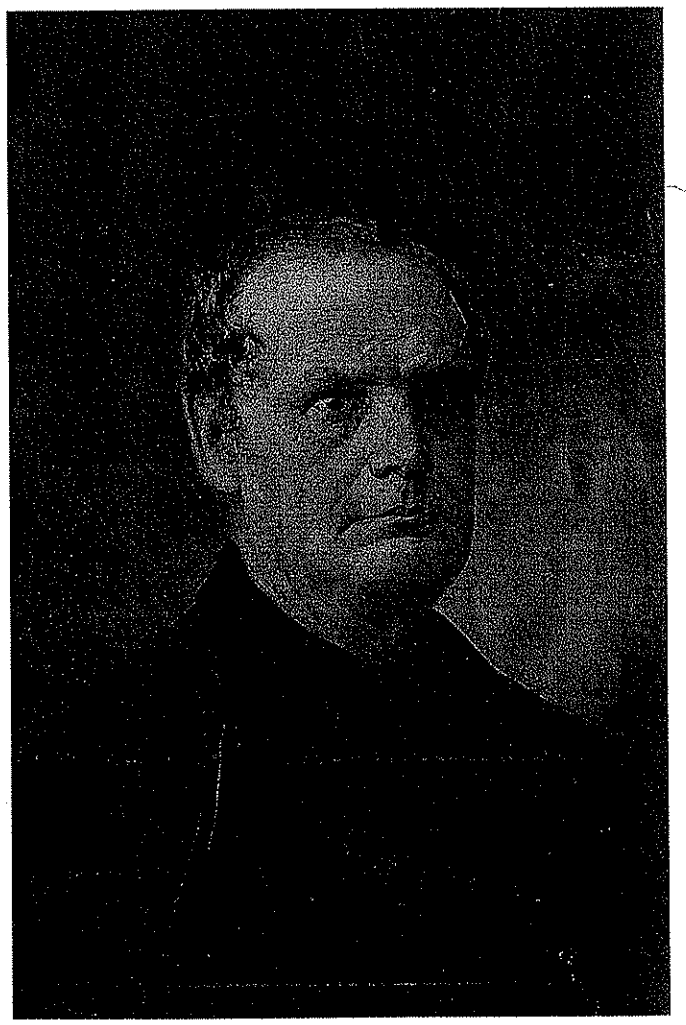
Los miembros de la Sociedad Filarmónica

Los fundadores de la Sociedad fueron en su mayoría músicos diletantes, comenzando por su inspirador, el inglés Henry Price (1819-1863). Comerciante de profesión, fue consagrado músico y dibujante. En los programas de los conciertos de la Sociedad figura como director de orquesta, pianista, cantante, compositor y arpista. José Ignacio Perdomo le atribuye unas 38 obras, de las cuales se conocen menos de 10. Para el concierto conmemorativo del 20 de julio, ofrecido en 1847, se anunció el estreno de una *Canción nacional* y la *Obertura 20 de Julio,* escritas por Price y Guarín, respectivamente. La labor de Price frente a la Sociedad terminó en 1851. Al año siguiente prestó sus servicios como dibujante a la Comisión Corográfica. Su apego al país fue sincero y se involucró como ningún otro en su vida cultural y artística.

Julio Quevedo Arvelo (1829-1896) y Joaquín Guarín (1825-1854) fueron dos de las figuras musicales nacionales más destacadas vinculadas a la Sociedad. Sus obras se escucharon en los conciertos y participaron en ellos como instrumentistas y directores. Guarín fue el fundador de la Sociedad Lírica de 1848, dedicada al cultivo de la música religiosa. En cuanto a la composición, escribió canciones, piezas para piano y música religiosa. Contemporáneo de Guarín, Julio Quevedo Arvelo se integró a la Sociedad desde sus inicios y a una temprana edad. Una figura romántica y trágica, Quevedo debió su formación musical a su padre, Nicolás. Manuel María Párraga, célebre pianista y compositor de obras para el teclado, se asoció a la Sociedad en el último año de su funcionamiento. Figura en 1856 como su director musical. Párraga es recordado por ser uno de los primeros compositores neogranadinos en escribir piezas de dificultad para el piano, basadas en aires populares (bambuco y torbellino).

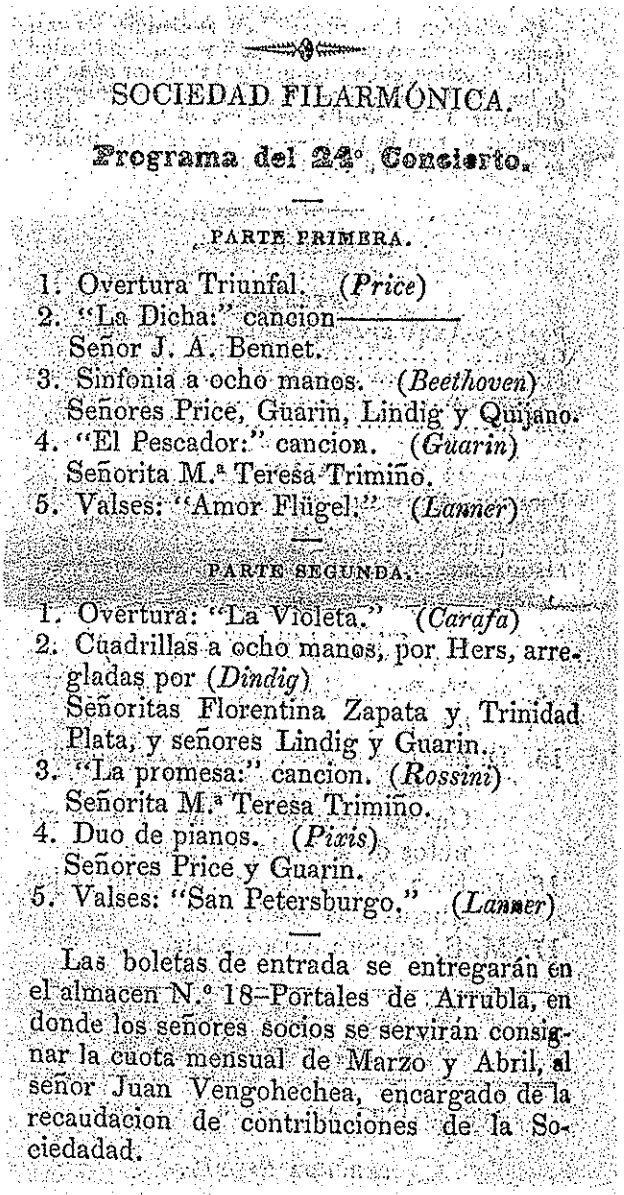
Julio Quevedo Arvelo
(1829-1896)
Óleo, Colección
Conservatorio Nacional
de Música

CD1 Corte 23



Nombres como los de Ignacio Figueroa, Santos Quijano, Francisco Londoño, Josefa Trimiño, Elisa Castello, Luisa Urdaneta, Virginia París, Elena Cordovez, Jesús Buitrago, Eladio Cancino y muchos otros, figuran en asocio permanente con las actividades de la Sociedad. Algunos de ellos realizaron interesantes ejercicios de composición, en especial en el ámbito de la pieza de salón. Entre 1848 y 1849 el diario El Neo-Granadino incluyó una separata musical con obra, primordialmente de salón, en respuesta al entusiasmo manifiesto por los músicos allegados a la Sociedad y la técnica litográfica recién introducida al país (ver cap. Publicaciones Periódicas). La Sociedad fue alentada y patrocinada permanentemente por los extranjeros residentes en la capital, comerciantes y delegatarios de gobiernos quienes, conocedores del funcionamiento de instituciones similares, dieron las pautas para la administración de la Sociedad Filarmónica en Bogotá.

Aviso del 24° concierto de la Sociedad Filarmónica
Publicado en El Día, abril 14, 1849
Biblioteca Nacional de Colombia



SOCIEDAD FILARMÓNICA.

Programa del 24° Concierto.

PARTE PRIMERA.

1. Overtura Triunfal. (*Price*)
2. "La Dicha:" cancion——— Señor J. A. Bennet.
3. Sinfonia a ocho manos. (*Beethoven*) Señores Price, Guarin, Lindig y Quijano.
4. "El Pescador:" cancion. (*Guarin*) Señorita M.ª Teresa Trimiño.
5. Valses: "Amor Flügel." (*Lanner*)

PARTE SEGUNDA.

1. Overtura: "La Violeta." (*Carafa*)
2. Cuadrillas a ocho manos, por Hers, arregladas por (*Dindig*) Señoritas Florentina Zapata y Trinidad Plata, y señores Lindig y Guarin.
3. "La promesa:" cancion. (*Rossini*) Señorita M.ª Teresa Trimiño.
4. Duo de pianos. (*Pixis*) Señores Price y Guarin.
5. Valses: "San Petersburgo." (*Lanner*)

Las boletas de entrada se entregarán en el almacen N.° 18—Portales de Arrubla, en donde los señores socios se servirán consignar la cuota mensual de Marzo y Abril, al señor Juan Vengohechea, encargado de la recaudacion de contribuciones de la Sociedadad.

El repertorio musical de la orquesta de la Sociedad Filarmónica

Desde los primeros conciertos ofrecidos por la Sociedad en 1847, las audiciones constaban de dos secciones separadas por un intermedio, cada una de ellas con cinco o seis números. La apertura y el cierre de cada sección estaba a cargo de la orquesta en pleno y los números internos eran interpretados por solistas variados y con buenas dosis de apartes operáticos. Por regla general, cada sección se iniciaba con una obertura y el programa terminaba con cuadrillas o valses. Para ocasiones especiales (la celebración de la Independencia, por ejemplo) se incluían piezas patrióticas y de mayor envergadura (ver cap. Conciertos). Primó el interés por la ópera romántica italiana con sus oberturas, arias, dúos y cavatinas. En cuanto a obras para piano, se tocaron piezas del repertorio de salón. No se escucharon sonatas, ni grandes obras del repertorio romántico (Chopin, Schumann, Schubert, Beethoven, etc.). De los grandes "clásicos" sabemos que se interpretó un movimiento de una sinfonía de Mozart en versión de piano a cuatro manos, un par de movimientos de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, también en versión para piano y la obertura de *Bodas de Fígaro* de Mozart, en arreglo para cuatro guitarras. Las instrumentaciones vistosas para arpas y cuatro pianos fueron realizadas con toda certeza por Price, pues a partir de 1851 no se repiten estos graciosos experimentos.

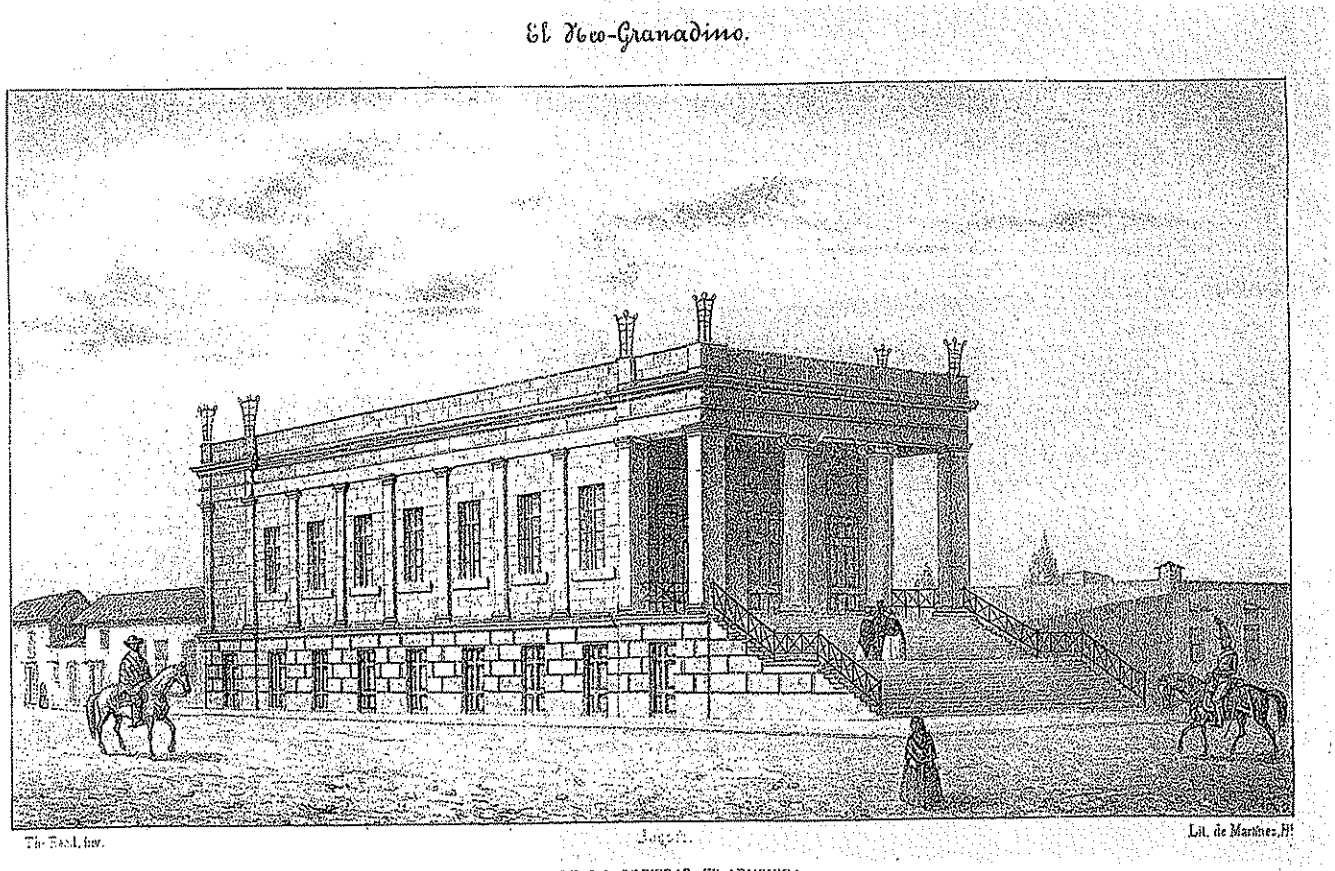
Disolución de la Sociedad

El último concierto de la Sociedad Filarmónica del cual se tenga noticia fue el número 54 de marzo de 1857, ofrecido en memoria de Guarín, fallecido en 1854. El bajo perfil de los extranjeros en la sociedad capitalina (a partir de la Revolución de Melo) y la muerte de Guarín y Londoño afectaron la marcha de la institución. Los esfuerzos por animar la moribunda orquesta quedaron plasmados en los diversos artículos de prensa de 1854, el nombramiento de una nueva junta directiva y los esfuerzos renovados por terminar la construcción de una sede. Manuel María Párraga y Jesús Buitrago ingresan a la Sociedad en 1856, pero los programas ofrecidos son pobres y escasos y reflejan la situación agonizante de la orquesta. La necesidad de contar con una sede propia hizo que la Sociedad se desgastara en esfuerzos para la construcción de un edificio, diseñado por Thomas Reed (c. 1810-1878) en la localidad de San Victorino. La construcción se inició en 1849 y el presidente José Hilario López estuvo presente en la colocación de la primera piedra, pero la obra no se terminó. La orquesta de la Sociedad operó desde la sala de grados de la Universidad, como consta en los anuncios de concierto.

La Sociedad Filarmónica tuvo una larga vida, en comparación con la de otras sociedades similares. La de Dibujo y Pintura, sobrevivió tres años y la Sociedad Protectora de Teatro fue de duración y actuaciones efímeras. Dos grandes logros obtuvo la Sociedad Filarmónica: demostrar cuál podría ser el rango de acción del músico en Colombia y crear la necesidad de una educación musical especializada. Consolidó y agrupó a toda la ciudadanía en torno a su actividad de conciertos y actuó como gestor preacadémico de un espacio espiritual y físico para la actividad musical en Bogotá y el país.

Con la desaparición de la Sociedad se perdió la actividad musical aglutinada y coherente que se vivió entre los años 1846 y 1860. Después de la disolución de la Sociedad Filarmónica transcurrieron 25 años de esfuerzos individuales que se materializaron en publicaciones esporádicas, que se tratan más adelante (ver cap. Publicaciones periódicas). No vuelve a darse en Bogotá un factor musical de la talla de la Sociedad, hasta la fundación de la Academia Nacional de Música, gestión de Jorge Wilson Price (1853-1953), hijo de Henry, en 1882.

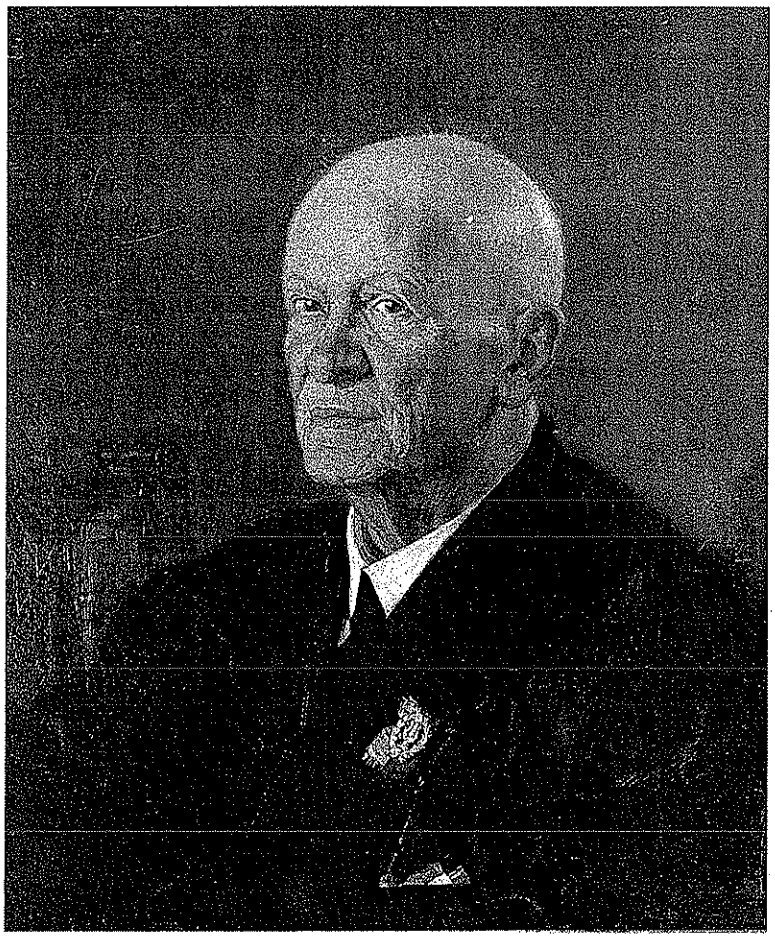
PROYECTO DE EDIFICIO PARA LA SOCIEDAD FILARMÓNICA
Thomas Reed
Litografía publicada por El Neo-Granadino, c. 1848
La sede de la Sociedad, proyectada por Thomas Reed –autor del proyecto del Capitolio Nacional– comenzó a edificarse en el barrio de San Victorino, pero nunca se concluyó. Existe una fotografía de la obra inconclusa, publicada por José Ignacio Perdomo en su 'Historia de la Música en Colombia'.



EDIFICIO DE LA SOCIEDAD FILARMONICA

LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA (1882-1910)

Jorge Price heredó el sueño musical de su padre y lo consolidó en una Academia para la enseñanza formal de la música. Los objetivos concretos de la Academia fueron claros: enseñar los rudimentos teóricos de la música, garantizar la proficiencia en el canto, la ejecución del piano y de los instrumentos de la orquesta y la banda. La Academia laboró continuamente, con grandes altibajos de índole presupuestal, entre 1882, año de su fundación y 1899, cuando fue cerrada por motivo de la Guerra de los Mil Días. Reabrió sus puertas en 1905; pasó a manos de Guillermo Uribe Holguín, en 1910, quien convirtió la Academia en su proyecto de Conservatorio moldeado a la imagen francesa. Su fundador escribió no sólo memorias de su experiencia al frente de la Academia, sino dos anuarios detallados correspondientes a los años 1888 y 1889. Desde el primer año de su funcionamiento, contó con un reglamento claro en donde quedaron consignados la misión y los objetivos de la Academia. En su primera etapa (1882-1899) hubo un auténtico "renacimiento" musical en la capital. Se publicaron textos de estudio para instrumentos y textos para el estudio de la teoría musical. Aparecieron obras musicales en las publicaciones gráficas, se escucharon audiciones de grado, en fin se corroboró que la Academia, ente para impartir enseñanza musical especializada, era una institución útil para la ciudad y no un mero artificio de la sociedad.



JORGE WILSON PRICE
(1853-1953)
Óleo, Colección
Conservatorio Nacional
de Música
Hijo de Henry Price, fundó y dirigió la Academia Nacional de Música.

La Academia recoge las experiencias de la enseñanza musical privada en Bogotá y propone un plan de estudio conducente a un título, garante de calidad y formación para el ejercicio de la profesión musical. A lo largo del siglo XIX se estudió música en academias pequeñas de uno o dos profesores con instrucción en canto, piano, guitarra y, ocasionalmente, violín. A lo largo del siglo, antes y después de la Academia, la clase privada de música era una de las formas más comunes para la educación musical. Durante siglos, la profesión del músico se heredaba y muchos de nuestros músicos aprendieron el oficio al pie de sus progenitores, lejos de los planes de estudio de las instituciones especializadas. Sin embargo, había un interés creciente por la educación musical formal al alcance del mayor número posible de personas. Desde 1878 Oreste Sindici venía preparando programas de educación musical para las escuelas, por encargo de la Secretaría de Instrucción Pública (antecesora del Ministerio de Instrucción Pública que apareció en 1880). Para su programa, centrado en el aprendizaje del canto, preparó múltiples cartillas con ejercicio de

canto a una y dos voces. La Academia aparece en el momento en que el interés general por el aprendizaje de la música y el empuje de Jorge Price se aúnan y se inserta dentro del plan nacional de academias gestado desde 1873. En 1882 el gobierno estableció un instituto de Bellas Artes con una sección de música: la Academia Nacional de Música, denominada originalmente Escuela Guarín en homenaje a Joaquín Guarín. De todas las secciones del proyectado instituto, fue la Academia de Música la única que funcionó hasta 1886, cuando se instauró la Academia de Bellas Artes.

Jorge Price debió contribuir de su propio pecunio al sostenimiento de la Academia durante sus primeros 18 años de existencia, para hacer entender a los bogotanos la validez de su sueño. Price vivía de lo producido por su almacén, pero dedicó gran cantidad de tiempo a sus múltiples intereses, entre los cuales la música ocupaba un primerísimo lugar. Escribió dos novelas de espíritu católico, *Emma Perry* y *El diamante rojo*, un diccionario de términos arquitéctonicos para la construcción, tradujo libros para la enseñanza de instrumentos y compuso piezas musicales sencillas. Para 1899, la Academia contaba con un plan de estudios claro y pragmático. El primer Consejo Directivo de la Academia contó con el concurso de José Caicedo y Rojas, Vicente Vargas de la Rosa y Oreste Sindici. La planta de profesores original fue de 6 para un total de 36 alumnos inscritos. (La relación alumnos profesores es alta como resultado de las clases individuales de instrumentos). A partir de 1887 la Academia abrió una sección femenina con un horario de funcionamiento diferente a la sección masculina, gesto que reconocía la importancia de la mujer en el ejercicio de la música.

ALUMNAS DE LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA - *c. 1900*
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.535.
La Academia Nacional de Música abrió en 1887 una sección femenina, que reconocía la importancia de la mujer en la actividad musical de la ciudad para ese momento, reflejada como se ha visto en un alto número de compositoras e intérpretes.

Contó en su primera etapa con cuatro reglamentos: paulatinamente se incorporaron procedimientos aplicados en otros conservatorios, especialmente los de Londres, París, Bruselas, Madrid, Frankfurt y Leipzig. A través del estudio del manejo de otras instituciones similares, la Academia fue organizando las condiciones de su administración, lo referente al instrumental, la constitución de la biblioteca, las actividades de conciertos, los concursos internos, la impresión de anuarios, etc. La Academia de Price se formuló con base en muchos modelos, con sentido pragmático y con la intención de formar un gran número de músicos.

Desde los inicios de la Academia, Price trabajó por obtener un patrocinio oficial de la Secretaría de Instrucción Pública (luego Ministerio), patrocinio que se hizo visible en el presupuesto de la institución y que permitió sostener empleados y profesores, sufragar gastos de instrumentos, contar con una sede adecuada, etc. Sin embargo, como ya se anotara, la ayuda estatal no era suficiente y Price sistemáticamente cubría el déficit anual de la institución. El apoyo estatal estaba al servicio de los vaivenes políticos y sociales de la época y la buena voluntad de la administración de turno, pero la seriedad de la Academia fue la principal razón para que el Ministerio de Instrucción Pública destinara siempre una partida para su funcionamiento. El apoyo más importante fue de índole académica, pues el plan de estudios de la Academia fue incorporado al programa educativo del Ministerio. La Academia quedó autorizada para otorgar grados. Su labor quedó ple-

PROFESORES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA - 1905
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.523.
De izquierda a derecha, José Antonio Murcia, Eugenio Zerda, Andrés Martínez Montoya, José María Prado, Honorio Alarcón, Enrique Silva, Julián Cabrera, Pablo Esguerra y Guillermo Posada.

namente legitimada, rescatada del mundo de la educación musical privada e informal. A partir de 1892, el diploma otorgado por la Academia se convierte en una especie de "tarjeta profesional" para el ejercicio del oficio. También le competía homologar títulos obtenidos en el extranjero. Los primeros grados se concedieron en 1889 y fueron cinco. Alumnos y profesores ayudaron a la empresa, sacrificando salarios los unos (en las guerras civiles de 1885 y 1895) y ayudando a dictar clases los otros. Por eso es usual leer que un músico (Ezequiel Bernal, Uribe Holguín y Bermúdez Silva, por ejemplo) ingresaba a la Academia y al término de cinco años, se encontraba dictando alguna cátedra de instrumento. El gobierno aportó el local para el funcionamienteo de la academia: el antiguo edificio del Convento de Santo Domingo.

Los reglamentos de la Academia no sólo hacían referencia a un plan de estudios. Como buena institución fortalecida en época de regeneración y concordato, contemplaba aspectos del comportamiento (que debía ser ejemplarizante y católico) por parte de los alumnos. Su carácter era especializado, pero confesional. Price creía firmemente que la música tenía el potencial para moldear el espíritu y a través de guías de comportamiento estricto, podía alejar al músico colombiano del consumo de alcohol y de la fiesta. En sus memorias, el regente de la institución anotó: 'La Academia admite en su seno a los hijos del rico y del pobre, y sólo exige de parte de ellos las siguientes condiciones: conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores. En cambio, ella ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en la sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa'.

La nómina de profesores que colaboró con la Academia incluyó a los músicos bogotanos y de otras partes del país, más conocidos y apreciados. La lista es extensa y para corroborar lo anteriormente asegurado haremos mención de los más reputados: Vicente Vargas de la Rosa, Diego Fallon, Gabriel Angulo, Julio Quevedo A., Teresa Tanco de Herrera, Andrés Martínez Montoya, Santos Cifuentes, Ricardo, Antonio y Luis Figueroa, Gumersindo Perea, Honorio Alarcón, Eliseo Hernández, Federico Corrales, Carlos Umaña, Carmen Gutiérrez de Osorio, Prisciliano Sastre y muchos otros cuyos nombres surgen en toda actividad musical capitalina. Entre los profesores italianos, llegados con las compañías operáticas, que colaboraron con la Academia hay que mencionar a Oreste Sindici, Augusto Azzali, Ermando Bellini, Paulo Ravegnali, Arturo Malenchini, Jenaro D'Aleman, Emilio Conti y Pietro D'Achiardi.

No era fácil enseñar todos los instrumentos y no siempre hubo el profesorado capacitado para hacerlo. Era común que el maestro de flauta impartiera instrucción en oboe, clarinete y saxofón. Pero la Academia se esforzó por garantizar un amplio cubrimiento y logró otorgar hasta títulos en composición. Si bien la cátedra de composición no era la más nutrida, hubo abundantes cursos teóricos avanzados de contrapunto y fuga. Tal vez el alumno de composición más ilustre de la Academia fue Santos Cifuentes (18170-1932) quien estrenó el *Scherzo sinfónico* (una partitura con aires nacionales) para su grado en 1894. La Academia se esmeró por emplear textos guías, traducidos, ampliados y adaptados por sus profesores, alentándolos en sus búsquedas intelectuales.

Gracias a la labor de la Academia, el repertorio europeo de los siglos XVI a XIX pudo conocerse finalmente en Bogotá. En ella se escucharon por primera vez partituras de Bach, sonatas de Beethoven y Mozart, composiciones de Chopin y Mendelssohn y las obras indispensables para la formación del músico sinfónico. Los colombianos conocían la música europea de salón (valses, galopas, polkas, redovas, etc.), aires nacionales (pasillos, bambucos y danzas –esta última definitivamente aclimatada a partir de 1870–), ópera italiana, una que otra misa de Haydn y el *Stabat Mater* de Rossini. Una de las labores más importantes de la Academia fue la de ofrecer audiciones y conciertos para mostrar los resultados de su trabajo e introducir al público capitalino al repertorio europeo desconocido, combinado con los tradicionales potpurrís operáticos y cuadrillas. Seguía habiendo un inmenso vacío de saber en materia de repertorio, vacío que vendría a ser corregido por Guillermo Uribe Holguín de manera intensa y algo polémica.

La incertidumbre y el caos generados por la Guerra de los Mil Días propiciaron el cierre de la Academia entre 1899 y 1905, año en que volvió a abrir sus puertas, bajo la dirección del pianista samario Honorio Alarcón, quien había realizado estudios musicales en Leipzig. A los pocos meses asumió la dirección Andrés Martínez Montoya. Desde ese momento existía la preocupación por cambiar el nombre de la institución y rebautizarla Conservatorio de Bogotá. Las necesidades para el cambio no fueron muy claras y en general, se le acusa a los maestros Alarcón y Montoya de desorden administrtivo. Price reasumió brevemente la dirección en 1909, pero al retorno de Guillermo Uribe Holguín de su estadía de tres años en Francia, el violinista y compositor bogotano tomó las riendas de la institución, desde el 18 de octubre de 1910, hasta el año de 1935.

Por fuera de la Academia, ebullía el interés por la música. Se conformaron agrupaciones y orquestas, probablemente de vida efímera, pero que desarrollaban una labor social importante. Su actividad no está reseñada por la prensa de la época, pero en sus páginas aparecen anuncios, como también en los directorios de la ciudad. Tal es el caso de los conjuntos, *Sexteto de la armonía* (ver cap. Instrumentos), el *Cuarteto Vissoni*, el *Sexteto D'Achiardi*, el *Sexteto D'Aleman*, la *Orquesta Conti* y la más afamada, la *Lira Colombiana* organizada y dirigida por Pedro Morales Pino. Estas orquestas se ofrecían para amenizar reuniones sociales de toda índole incluyendo los paseos campestres, ejecutaban música religiosa para toda ocasión, actuaban en pequeños escenarios de restaurantes y cafés y se convirtieron en parte indispensable de la vida capitalina. Entre los sitios más renombrados figuran *La Rosa Blanca*, *La Patti*, *Café Mascotte*, *Café Florián*, *Gun Club*, *Jockey Club*, *Bolívar Skating Ring* de 1890, *Club Lafayette* y el restaurante *El Comercio*. En la Gruta Simbólica Jorge Pombo asumió el papel de poeta y relegó la práctica musical en quienes mejor practicaban el estilo nacionalista. Sus contertulios incluyeron a Emilio Murillo y a José María Gómez Acebedo (El Ciego) y el ambiente musical de los poetas quedó inmortalizado en el pasillo *La cuna de Venus* (o también *La Gata Golosa)*, de Fulgencio García, que hace honor a uno de los lugares de reunión de los bohemios. Las partituras incluídas en publicaciones periódicas –*Papel Periódico Ilustrado*, *El Sol*, *Revista Ilustrada, Colombia Artística*– renovaron el interés por hacer llegar al público de la capital y del país obras musicales escritas.

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

ANTECEDENTES: UN AMBIENTE DE DEBATE

Entre 1900 y 1935 el ejercicio de la música en Colombia y particularmente en Bogotá, es ecléctico, intenso y controvertido. Ante todo, está teñido por la discusión apasionada en torno al nacionalismo musical, la omnipresencia de una música popular en constante desarrollo y crecimiento, la amplia diseminación del evento sonoro por medios fonográficos y radiales, la multiplicidad de escenarios y el afán por actualizar el estado de la música de corte academizante con respecto a la música similar en Europa y Estados Unidos. Hay un rasgo muy destacado en la música nacional en las primeras décadas del siglo: ni los músicos ni el público bogotanos tienen la claridad que tiene el mundo académico de la diferencia entre una música elaborada y una música de corte popular. La confusión venía desde el siglo XIX, por la ignorancia del repertorio europeo y el convencimiento de que la pieza de salón era sinónimo de composición de factura académica. El público bogotano no acepta que las composiciones de Pedro Morales Pino, Gumersindo Perea, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, etc., no sean "clásicos" a los ojos del mundo académico. La confusión de estéticas y términos va a inflamar la discusión sobre el nacionalismo y producir brechas y odios entre los protagonistas. Igualmente, retarda el avance de la composición y el ingreso de la música académica colombiana al espectro artístico latinoamericano.

Muchos escritos de Uribe Holguín sirven para ilustrar la coyuntura. Citamos a continuación parte de un párrafo incluído en su informe al Ministerio de Instrucción Pública en 1923: 'Como lo he dicho tantas veces, la orquesta del Conservatorio ha sido un milagro continuo de doce años. Se creó con elementos de tal modo incipientes, que nadie auguraba posibles resultados. Se luchó sin descanso

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO - 1905
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.767.

Fotografía de la recién fundada orquesta, en la sede de la Escuela de Bellas Artes, donde se edificó después el Palacio de Justicia que sería destruído el 9 de abril de 1948. La orquesta, cuya calidad y repertorio mejoraron gracias al trabajo tenaz de Uribe Holguín, se convertiría en 1936 en la Orquesta Sinfónica Nacional, y en 1952 en la Orquesta Sinfónica de Colombia.

EMILIO MURILLO CH.
(1880-1942)
Carboncillo, publicado en Cromos, julio 12 de 1941
Biblioteca Luis Ángel Arango
Fotografía: Ricardo Rivadeneira

hacerlos adelantar, en constante estudio de obras clásicas completamente ignoradas aquí entonces. Se dió principio a los conciertos, contra viento y marea, sin contar con ninguna clase de ayuda, ni moral, ni pecuniaria, sino más bien con la marcada hostilidad de los músicos de fuera del Conservatorio y la indiferencia del público que naturalmente se fastidiaba con la audición de obras serias. Todo parecía indicar que la orquesta sucumbiría y que Bogotá –aquí sí cabe la frase– no podría darse el lujo de tener conciertos sinfónicos. Los escollos eran un sinnúmero. Falta de entusiasmo de muchos de los músicos; su conocido incumplimiento; su trascendental mala inteligencia de los unos con los otros; la continua renovación del personal de la orquesta, cosa fatal para su adelanto. Empero, no murió la institución y logró por fin conquistar lentamente al público, infundiéndole en los últimos tiempos, si no todavía el positivo gusto, al menos la curiosidad por el arte serio, por el arte que se estudia en todo centro culto'.

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) ve con gran claridad el problema y asume la tarea de establecer un ámbito especial para la música académica. Dicho ámbito es la antigua Academia. A partir del momento en que asume la dirección le cambia el nombre por el de Conservatorio. Pero no se trata de un simple cambio de nombre, sino un cambio radical de programas. Reinstaura la orquesta, con claras miras a convertirla en una orquesta profesional, asume la fusión de las bandas bogotanas y su dirección por parte del Conservatorio. Las dos entidades se ven abocadas a elevar de manera inmediata su nivel. Uribe Holguín no demora en corregir un siglo de desidia musical. Sin preaviso, los bogotanos fueron sorprendidos por las obras de Ravel, Debussy, Brahms, Mussorgsky, Tchaikovsky, Duparc, Franck, D'Indy, Wagner y en fin, una pléyade de obras y nombres que apenas existían en los diccionarios escritos en lenguas diferentes del español. El embate de Uribe Holguín fue sin rodeos y agresivo, en lo musical y en lo verbal. El medio musical no entiende por qué había sido declarada la insubsitencia del vals, la polka y la mazurca y por qué no podían ser reemplazados en los programas de concierto por los *fox trot*, *one step, two step,* tangos, y demás aires en boga que escuchaban en programas radiales y en el gramófono. En un gesto relámpago se pasó de la obertura operática a la sinfonía completa, de las notas amables de las damas bogotanas al teclado, al virtuosismo contundente del concierto. Sin haber pasado por el cromatismo de Liszt, se escuchaban las armonías atrevidas de Debussy y el cuestionamiento de la tonalidad. Alumnos destacados de la Academia como Anastasio Bolívar y Jerónimo Velasco dirigían orquestas al estilo de las *jazz band* norteamericanas. ¿Había sido su preparación en la Academia un engaño? ¿Lo que hacían no era la verdadera música?

A la situación anterior se le suman las diatribas generadas por los discursos nacionalistas. En México producía resultados admirables. ¿Qué pasaba en Colombia? ¿Qué solución aportaban los músicos académicos? Indudablemente, Uribe Holguín era la persona más apropiada para indicar el camino a seguir. En su fuero interno, el compositor no veía grandes posibilidades de desarrollo para la música andina, la única música colombiana que le era conocida. Por una parte le parecía demasiado española y por otra parte los patrones rítmicos y melódicos le resultaban de poco interés. El público soñaba con la partitura colombiana ideal, hecha sinfonía. Los músicos que terciaron en lo que fue una larga diatriba inciada en la prensa en los años veinte y continuada públicamente a lo largo de casi dos décadas estaban demasiado apegados a lo que ya era un claro gesto de música popular: Guillermo Quevedo Zornosa (1886-1963), Jesús Bermúdez Silva (1882-1969) y Emilio Murillo Chapull (1880-1942). Por el lado de la academia, Uribe Holguín defendía solitariamente su posición. Cuando llega a Bogotá Antonio María Valencia (1902-1952), el talentoso pianista caleño formado –al igual que Uribe Holguín– en la conservadora Schola Cantorum de París, los protagonistas de las diatribas vieron en Valencia la solución al acertijo de la obra nacionalista.

El espíritu progresista que marcó la década de los "felices años 20", instó a los artistas colombianos a buscar nuevas rutas expresivas, inspiradas en ideologías nacionalistas. El compositor bogotano Emilio Murillo Chapull, proclamado por la prensa como el "apóstol de la música nacional" es quien mejor encarna los objetivos y logros del movimiento musical. Formado a la sombra de Pedro Morales Pino, hizo parte de un trío conformado por su maestro y Ricardo Acevedo Bernal. El trío se convirtió en quinteto con la adición del poeta Julio Flórez (violín) y Antonio González. El éxito del conjunto inspiró a Murillo para la conformación de una estudiantina de cerca de cuarenta integrantes, dedicada a la ejecución de aires populares de la región andina. Entre los miembros de la Estudiantina Murillo se recuerda de manera especial a Alejandro Wills y a Jerónimo Velasco. Murillo había viajado en 1910 a los Estados Unidos con la ilusión de dejar su música grabada con las casas disqueras especializadas en música de la América hispanoparlante. Con los éxitos cosechados en Nueva York, Murillo decidió regresar al país con la misión de avivar el interés de la música colombiana. Sus argumentos fueron apasionados, encendidos, patrioteros, simples y muy convincentes. Si bien el entusiasmo fue el principal móvil de la "defensa de la música nacional" emprendida por Murillo, llevó a cabo acciones importantes, como la de promover la edición de música popular colombiana en el diario *Mundo al Día* y la composición de obras inolvidables, como *Canoíta, La cabaña, El trapiche,* y *El guatecano.*

Desde cualquier podio Emilio Murillo predicaba el nacionalismo. Su tribuna más importante fue el diario *Mundo al Día* en donde impulsó, junto con Isabel Farreras de Pedraza, Arturo Patiño, Alejandro Wills y otros músicos influyentes (en el ámbito de lo popular), la más extensa colección de música colombiana hasta hoy publicada (ver Publicaciones Periódicas). Café, esmeraldas, petróleo y música, el lema de Murillo. Nada más contrario a lo que intenta hacer Uribe Holguín en el Conservatorio.

CD2 Corte 15
La cabaña
Danza para canto y piano
Emilio Murillo Ch.
(1880-1942)

En artículos de prensa durante los "felices años veinte", Emilio Murillo recibió el título de "apóstol de la música nacional". En sus entrevistas, escritos y composiciones se evidencia que para Murillo, el nacionalismo tenía el nivel de cruzada. En cuanto a los enfrentamientos con el Conservtorio, manifestó al periodista y crítico Nicolás Bayona Posada: "Se ha combatido en Colombia la música nacional ton tanto encarnizamiento como la lepra o la tuberculosis. Hubo tiempos en que hablar de un bambuco o de un pasillo equivalía a exaltar las cualidades de la chicha. Los miembros mismos de mi familia me excitaban a abandonar ésta campaña, cuyo éxito se veía entonces imposible... Yo, con todo, continué sobre mi yunque... Ahora no puedo acostarme ni levantarme sin dar gracias a Dios por el resonante triunfo que he obtenido... Ya ve Usted lo que ahora sucede: la música colombiana es hoy el agente viajero del café colombiano, del petróleo colombiano, de las emeraldas colombianas... Hasta México, el pueblo más musical de la América, está influneciado por Colombia en materia de músicos. No lo digo yo. Lo dicen con cariño los críticos musicales de México... Y es porque mi campaña a favor de los pasillos y bambucos es más patriótica de lo que se cree, encierra un ideal y una doctrina." (Mundo al Día , *28 de abril de 1928).*
Recordado por obras tan conocidas como La cabaña, El vaquero, Canoíta y El trapiche, Murillo incursionó en el campo de la composición "académica" con la creación de una veintena de pasillos para piano, escritos a la manera de breves "estudios". Murillo se desempeñaba con toda propiedad como flautista y pianista. En La cabaña , *el texto funde la noción de la añoranza amorosa con el amor por el terruño, representado en una pobre cabaña, ubicada en un lugar imaginario del campo colombiano.*

E.B.

CD2 Corte 21

Trozo en el sentimiento popular para piano No. 154 Op. 50 No. 8 (1954)
Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)

Entre 1927 y 1939 Uribe Holguín compuso la colección de 300 Trozos en el sentimiento popular, *conjunto que constituye el grueso de su obra pianística. La colección tuvo dos objetivos: rendir homenaje a la memoria de su esposa, la pianista Lucía Gutiérrez, prematuramente fallecida en 1925, y experimentar con un nuevo estilo de composición en donde se trabajaran algunos aspectos rítmicos y melódicos de aires andinos. Con estas obras, Uribe Holguín sucumbía a la inmensa presión de la estética nacionalista, ejercida por la sociedad colombiana y la comunidad musical internacional. De hecho, los primeros 20 aires se titularon* Bambucos. *El* Trozo No. 154 *es un pasaje breve, calmado y meditativo en la menor, en el cual se reconocen las fórmulas rítmicas y reminiscencias melódicas que caracterizan el estilo nacionalista del compositor.*

E.A.D.

El Conservatorio hasta 1935

La Academia Nacional de Música, el antiguo centro de enseñanza, con nuevo nombre, se reorganiza con la intención de ofrecer instrucción en el campo de la música "culta" y de difundirla mediante la organización de grupos de cámara y una orquesta. A partir de 1913, también tendría bajo su tutela la formación de los músicos de banda y el manejo de la Banda Nacional. En diciembre de 1910 circuló el primer número de la *Revista del Conservatorio*, en el cual se consignó una gran cantidad de información valiosa acerca del funcionamiento de la institución. Allí se puede consultar lo referente a sus objetivos, organigrama administrativo, reglamento (decreto 915 del 17 de octubre de 1910), descripción de cargos y funciones y actividades de concierto. Se conformó además la Sociedad de Música de Cámara, gesto con el cual se revivía la misma agrupación de 1905, también liderada por Guillermo Uribe Holguín. La *Revista del Conservatorio* circuló regularmente entre 1910 y 1911. Hubo intentos frustrados por revivirla en 1914, pero fueron grandes las dificultades para imprimirla.

El Conservatorio hacía parte de un nuevo ambiente cultural. El país, y en especial su capital, habían madurado y reconocido que el ejercicio de las artes necesitaba patrocinio oficial para su supervivencia. La ley 48 de 1918 había creado la Dirección Nacional de Bellas Artes anexa al Ministerio de Instrucción Pública (luego Ministerio de Educación). Dicha oficina tuvo un desempeño discreto hasta 1930 cuando el Decreto 1923 del 13 de noviembre de 1930 revive sus funciones. De acuerdo con este decreto, firmado por el presidente liberal Olaya Herrera, la Dirección Nacional de Bellas Artes quedaba consituida por el director del Museo de Artes (quien presidía), el rector de la Escuela de Bellas Artes, el director de la Biblioteca Nacional, el director del Conservatorio Nacional de Música y el Inspector del Teatro Colón. Su misión era la de incrementar la cultura, ser cuerpo consultivo del Gobierno en lo relacionado con la *alta cultura* [*sic*], administrar el Teatro Colón y reorganizar el Conservatorio Nacional, la Escuela de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional.

Las reformas en los planes de estudio del nuevo Conservatorio se dirigieron hacia la adopción de currículos semejantes a los de la Schola Cantorum de París, el *alma mater* de Uribe Holguín. La escogencia de un sólo modelo molestó a Honorio Alarcón, partidario de la formación alemana que había conocido en Leipzig. La postura férrea de los dos compositores lesgeneró una animadversión irreconciliable. Con la llegada de Antonio María Valencia a Bogotá a comienzos de 1930 se recrudecen las críticas hacia la gestión del director del Conservatorio. Valencia halló serias fallas en la enseñanza de la composición y pocos resultados valederos en el área; alrededor suyo se aglomera un número significativo de inconformes, pero Uribe Holguín resistió inicialmente los embates a su gestión. No se puede dudar de los logros de Uribe Holguín en materia de dotación de biblioteca, conformación de la orquesta, organización de la Banda Nacional y elevación del nivel de los profesores. De no haberse desgastado en sus discusiones en torno al nacionalismo musical y haberse enemistado con Valencia, los resultados de su administración serían su natural defensa.

Los partidarios de Valencia, que traía en su mente un nuevo plan pedagógico, se encargaron de hacer la permanencia de Uribe Holguín en el Conservatorio insostenible, si bien desde 1924 y con la composición de su segunda sinfonía *El terruño*, había dado muestras de entender la necesidad de imaginar una estética musical nacionalista. Paradójicamente es Uribe Holguín quien mejor cristaliza el proyecto nacional, pues la obra de Valencia es demasiado pequeña para obtener un panorama lo suficientemente rico de su estilo. En la obra de Uribe Holguín se mezclan el apunte, la extracción de ritmos, el gesto melódico, la descripción, la evocación de eventos patrióticos, la recreación imaginada del mundo del indígena y muchos otros elementos del nacionalismo. Sin embargo, el estilo nacionalista de Uribe Holguín no trascendió las fronteras locales, pues faltó un ingrediente indispensable: el contenido modernizante. En su música, el compositor favoreció los procedimientos clásicos y los combinó con las armonías modales revividas por los músicos franceses en los primeros años del siglo. No podía hacer otra cosa, pues ningún colombiano había escrito con propiedad cuartetos y tríos, sonatas y sonatinas, oratorios, conciertos con solista, poemas sinfónicos, en fin, el listado de obras que lo acreditaría como el primer compositor colombiano de "escuela".

GUILLERMO URIBE HOLGUÍN
(1880-1971)
Colección Conservatorio Nacional de Música

Antonio María Valencia
(1902-1952)
Colección Conservatorio Nacional de Música

Andrés Martínez Montoya - *(derecha)*
(1869-1933)
Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.546.

Valencia tuvo oportunidad de demostrar las bondades de sus ideas al asumir la dirección del Conservatorio, pero abandonó la capital para regresar a Cali y llevar a cabo en la capital de Valle su proyecto musical educativo.

Cansado de tantas críticas y desilusionado del comportamiento de sus conciudadanos, en especial de Gustavo Santos quien presidía la Dirección Nacional de Bellas Artes, Uribe Holguín se retiró de la Dirección del Conservatorio, no sin antes dejar consignado su pensamiento en múltiples escritos y una breve autobiografía de 1941. En 1936, un año después del retiro de Uribe Holguín, el Conservatorio pasó a ser dependencia de la Universidad Nacional de Colombia y la orquesta del Conservatorio, que desde 1920 llevaba el nombre de Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, se convirtió en la Orquesta Sinfónica Nacional y pasó a ser dependencia de la Sección de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación (luego Instituto Colombiano de Cultura, hoy Ministerio de Cultura). La dirección musical del conjunto fue asumida por el cartagenero Guillermo Espinosa quien había estudiado dirección orquestal en Milán y Berlín y la orquesta fue subvencionada, en parte, por el Estado, según la Ley 135 de 1936. El presupuesto no fue suficiente para renovar el repertorio ni ampliar la planta de músicos. Con el retiro de Espinosa, la Orquesta fue reorganizada con el pleno interés y patrocinio del gobierno conservador de Laureano Gómez. Se redefinió en 1952 como Orquesta Sinfónica de Colombia, mediante Decreto 2916 del 24 de noviembre. En esta última etapa, la orquesta nacida en 1910 recibió pleno apoyo del Estado, validando una labor que se afianza en 70 años de historia, que se remonta a la fundación de la Academia Nacional de Música.

Con el nombre de Banda Nacional se juntaron antiguas bandas militares de los Regimientos Bolívar y Cartagena, acantonados en la capital, mediante el decreto 203 del 28 de febrero de 1913. La nueva banda pasó de ser dependencia del Ministerio de Guerra, a ser parte del Ministerio de Instrucción Pública y quedó adscrita al Conservatorio. Su primer director fue Manuel Conti quien murió a principios de 1914 y fue reemplazado por Andrés Martínez Montoya. Sin embargo, fue el santandereano José Rozo Contreras quien hizo de la Banda Nacional una sentida necesidad cultural capitalina. Hasta la década de los 70 no había imagen musical más contundente de la capital que la del maestro Rozo Contreras dirigiendo la Banda en la retreta dominical del Parque Nacional (ver cap. Música cívica y militar).

En el mundo de lo popular

La vigencia y vigor de la música popular en las primeras décadas del siglo, se palpan a través de las numerosas publicaciones de piezas musicales y grabaciones de las mismas. El ejemplo más contundente de la gran presencia de la música popular son las impresiones de estas obras en periódicos y revistas capitalinos. La colección más grande pertenece, como ya se ha mencionado, al gráfico vespertino capitalino *Mundo al Día*, pero el espectro se complementa con los aportes en *Colombia Artística*, *El Gráfico, Cromos, Revista Pan* y*Vida*, por señalar algunos.

Los cafés, restaurantes y clubes de la capital exigen la presencia de músicos para ambientar su actividad social. Aparecen en la ciudad orquestas y agrupaciones de toda índole para suplir la demanda. La *Jazz Band* de Anastasio Bolívar y la Orquesta Velasco, son algunas de las más reputadas de la capital. Los locales más pequeños requieren de grupos reducidos mientras todos los músicos sueñan con ser figuras populares y llegar a los Estados Unidos para grabar sus composiciones e intepretaciones. La impresión de partituras, la ejecución de obras, la grabación de las mismas y su transmisión por la radio son parte de un mismo evento: la naciente imagen de una música popular, de consumo y diseminación masiva.

Con una buena dosis de nacionalismo se pretende sanar la herida de la pérdida de Panamá y no hay en la primera década en Colombia un mejor aglutinante para la nacionalidad que la música, así se tratara de una música predominantemente andina. Acompañaron a Murillo en su misión nacionalista un grupo nutrido de compositores de todo el país, quienes escribieron algunas de las obras más representativas del acervo musical colombiano en las primeras tres décadas del siglo. Fueron ellos Josefina Acosta, Anastasio Bolívar, Jorge Áñez, Luis A. Calvo, Alberto Castilla, Carlos E. Cortés, Diógenes Chaves, Carlos Echeverry García, Carlos Escamilla, Isabel Farreras de Pedraza, Fulgencio García, Cipriano Guerrero, Emirto de Lima, Carmen Manrique de Quintero, Arturo Patiño, Guillermo Quevedo Z., Cerbeleón Romero, Martín Alberto Rueda, Juan de la Cruz Sánchez, Alberto Urdaneta, Aurelio Vásquez Pedreros, Jerónimo Velasco, Rafael Vélez, Carlos Vieco y Alejandro Wills. En su conjunto, estos músicos ofrecieron una seria oposición a la política del Conservatorio, no sólo en sus escritos, sino en la intensa actividad musical llevada a cabo.

CD2 Corte 20
Canción de la tarde, 1931
Para voz y piano
Jesús Bermúdez Silva (1884-1969)
Letra de Martín H. Cortés

Jesús Bermúdez Silva recibió su temprana formación musical en la Academia Nacional de música en donde ingresó en 1905. Para 1910 ya era profesor de violín en la Academia bogotana recién convertida en Conservatorio. Hasta 1929 combinó el oficio de la joyería con el de la música, pero abandonó el primero para viajar a España y estudiar composición en el Conservatorio de Madrid, bajo la tutela de Conrado del Campo. Contagiado del discurso nacionalista español y los logros de los compositores de la península, adoptó una estética nacionalista y regresó a su Bogotá natal en 1935. Participó activamente en el Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional, convencido de la necesidad de investigar en el tema de la música nacional. Su obra no es muy extensa; compuso tres canciones con acompañamiento de piano: Canción de la tarde, Ilusión y Fue un amor. Canción de la tarde *apareció en el periódico Mundo al Día el 25 de julio de 1931 y posee un idioma armónico contemporizante y descriptivo. Sin hacer uso excesivo de la disonancia, logra recrear un contexto armónico ambiguo y a la vez evocador.*

E.A.D.

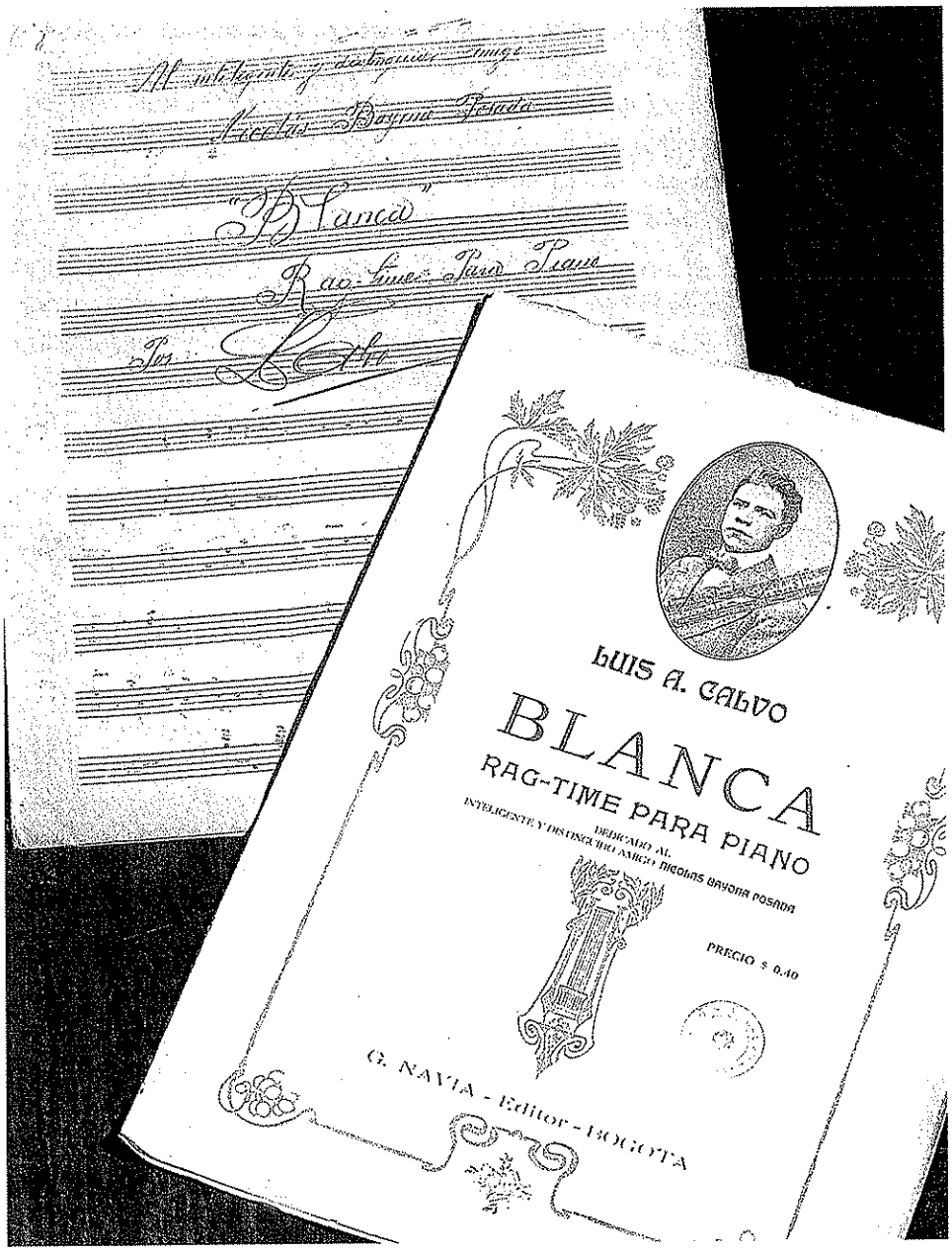
El impulso nacionalista no amainó con el retiro de Uribe Holguín de la vida musical pública. Otros respondieron al llamado y es así como en esos mismos años treinta se componen las obras paradigmáticas en el repertorio sinfónico nacionalista. *Torbellino* (1933) de Jesús Bermúdez Silva (1883-1969), *Suite tierra colombiana* (1930) de José Rozo Contreras (1894-1976) y la *Pequeña Suite* (1938) de Adolfo Mejía (1905-1973). Sin embargo, cabe anotar que se trata de la continuación de la estética nacionalista ingenua, contenida dentro de marcos clásicos y que no propone posturas modernas de ruptura. El *Torbellino*, en un sólo movimiento, hace alusión a *La Vorágine* de J. E. Rivera y pretende ser un pasaje descriptivo de emociones arremolinadas. La *Suite* de Rozo Contreras, al igual que la de Mejía, consta de múltimples movimientos, cada uno inspirado en un aire de danza. La de Mejía tiene la particularidad de introducir un ritmo de la Costa Atlántica en el movimiento final, reconociendo la importancia y aceptación adquirida por la música caribeña en la década de los treinta.

La campaña de Uribe Holguín por traer música europea de concierto al mundo cultural bogotano no acababa de iniciarse, cuando el público encontró en los aires nacionales, las *big bands,* y en general la nueva música popular, algo más cercano a la tradición decimonónica que le era conocida. Los académicos veían con cierto estupor y mucha envidia, la aceptación rápida de la música popular y el resultado de las posiciones divergentes fue una brecha entre dos músicas. En el Conservatorio se llegó a prohibir la ejecución de música popular colombiana y las ejecuciones sin partituras para imponer la noción de la existencia de una sola música de calidad y valor. Los músicos por fuera del círculo del Conservatorio reviraron con críticas acerbas, caricaturas mal intencionadas y una práctica intensiva de la música popular.

JESÚS BERMÚDEZ SILVA
(1883-1969)
Publicado en Mundo al Día, mayo 21 de 1827, p. 45
Biblioteca Luis Ángel Arango

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Stevenson, p. 132
El Día, julio 15 de 1848, p.4
El Día, noviembre 3 de 1844, p. 2
Caicedo y Rojas, El Estado, p.2
El Día, octubre 5 de 1845, p.3
El Día, enero 1 de 1844, p. 7, 43
El Día, Marzo 10 de 1845, p. 4
El Día, julio 14 de 1854, p. 4
El Día, diciembre 21 de 1846, p. 7
El Día, diciembre 20 de 1846, p. 1
Anónimo, 'Bogotá entre 1803', p. 2
El Día, febrero 25 de 1844, p. 2
Osorio Ricaurte, 'Breves apuntamientos,' p. 167
Perdomo Escobar 1980, pp. 63-64
Duque, 1998
El Día, febrero 18 de 1848, p. 4
Price, p. 35
Cortés, 1998
Duque, 2000
Ministerio de Instrucción Pública, p. 131
Memorias, pp. 52 - 53
Gómez Vignes, 1991
Duque, 1986



'BLANCA' - Ragtime
Luis A. Calvo
Colección Particular

Manuscrito de la obra y su edición por Navia, uno de los más activos impresores de música en las primeras décadas del siglo XX, quien publicó una cantidad significativa de obras de Calvo.

EDICIONES MUSICALES

El pionero en el establecimiento de ediciones especializadas en música es Eugenio Salas, quien practicaba simultáneamente las profesiones de litógrafo y músico. En 1836 anuncia la aparición de su 'Lira'. Sin embargo, en su testamento de 1843 aclara que había comprado del gobierno el material de una litografía, la cual sólo había logrado 'montar y hacer algunos ensayos en ella'. Es posible que se refiera en efecto a algunos números de La Lira. Sin embargo, al no haber sido posible localizar ninguno de ellos hasta el momento, es probable que dichos ensayos no hayan salido a la luz pública y que dicha publicación nunca alcanzara a ser una realidad, tal vez debido a la muerte temprana de su autor (ver cap. Músicos).

NOTA BIBLIOGRAFICA
Vergara y Gaitán pp. 343-44

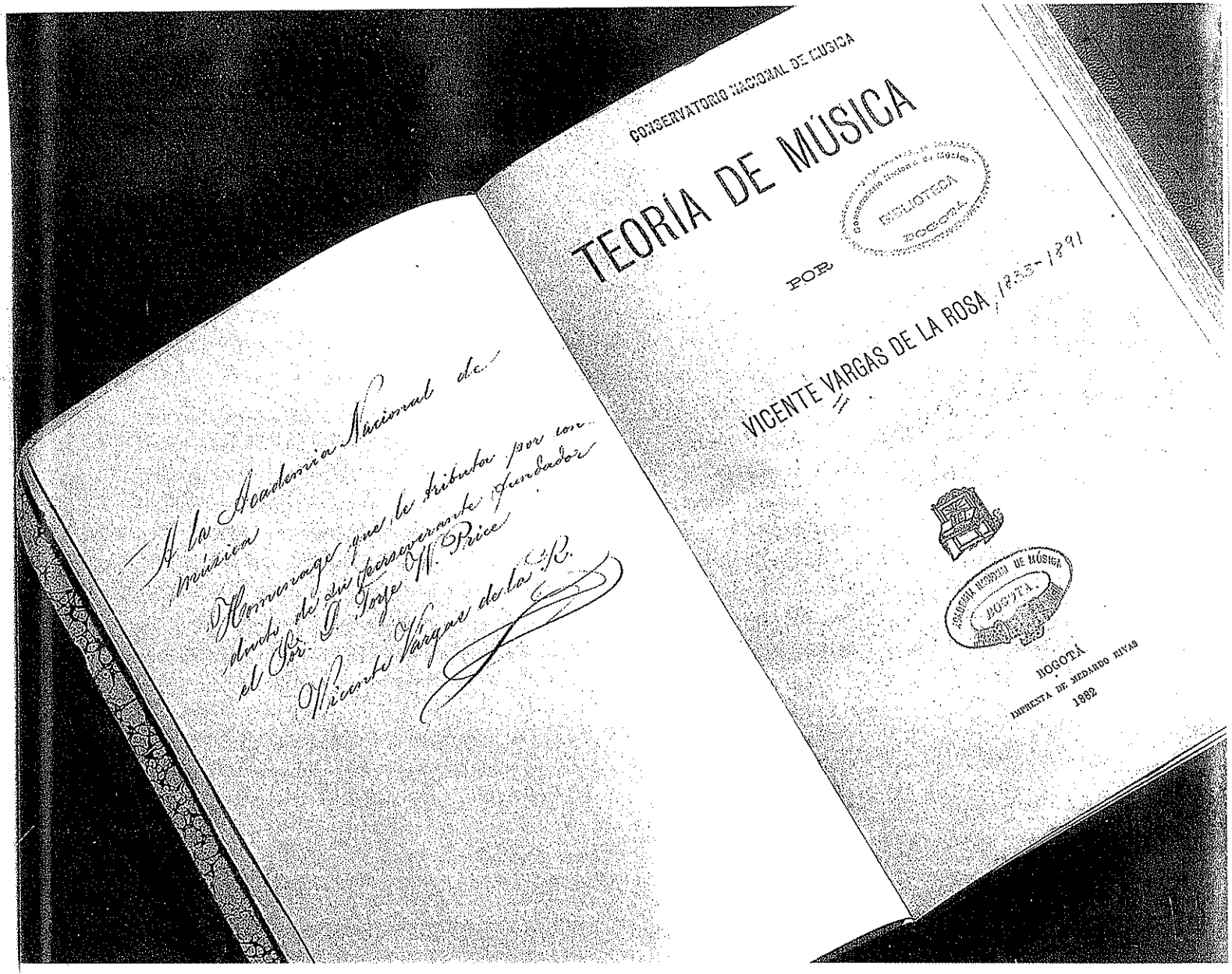
Juan Crisóstomo Osorio fue el primero en lograr establecer una imprenta musical tres décadas más tarde. En la guía para el año 1866, aparece anunciada su 'Imprenta Musical' situada en la Carrera de Santamarta, Numero 62 (actual carrera quinta entre calles sexta y séptima) en el barrio de Santa Bárbara. Entre las publicaciones se anunciaba *La Música*, publicación quincenal de partituras bajo su dirección, de la cual se conservan algunos ejemplares.

Después de haber hecho pública en 1869 la invención de su nuevo sistema de notación musical, Diego Fallon obtuvo en 1881 el privilegio gubernamental para poder imprimir en él y usufructuarlo, pero no fue sino hasta 1885 que logró establecer una imprenta musical que llamó así. Aparentemente no publicó otra cosa que la edición expandida de su sistema, en el que combina esa notación con la convencional, la cual imprimió con un equipo de tipografía que debió llegar a la ciudad alrededor de 1881, ya que es el mismo usado en todas las partituras publicadas en el Papel Periódico Ilustrado en los años que siguen, entre las que se incluye una de sus obras, *La Saboyana*.

En los mismos años se establecen en la ciudad varias imprentas que incluirían algunas publicaciones musicales entre sus trabajos; sin embargo, hay que notar que nunca intentaron especializarse en este ramo, como sí era la intención de los anteriormente mencionados. La *Imprenta de La Luz* fue traída de Panamá a Bogotá en 1881 por Gil Colunje y Carlos Vallarino. Perteneció a Rafael Núñez y posteriormente fue administrada por Rafael María Merchán, quien a la postre se convirtió en su dueño. Otra de las imprentas que editó piezas musicales fue la de José Ma. Samper Matiz, activa como imprenta departamental de 1890 a 1892, la cual se encargaba de las ediciones oficiales. En 1890 se establece la Casa Musical de Conti Hermanos y en 1893 la Imprenta Salesiana, a cargo de sacerdotes italianos.

El único poseedor de otro sistema de tipografía musical en ese momento es Telésforo d'Aleman, cuyas partituras se publicaron aproximadamente entre 1898 y 1910. Tal vez las más importantes son aquellas que aparecieron en la *Revista Ilustrada* en 1898, que incluyen las primeras obras publicadas de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo. D'Aleman debió adquirir su sistema después de 1895, ya que la edición de su método de bandola publicado en ese año no tiene notación musical.

La tipografía musical no parece haber sido la solución ideal para la distribución de música impresa en la ciudad. En ese momento la casa Conti pone en circulación una gran cantidad de piezas en forma mimeografiada con planchas escritas a mano por diferentes copistas. En las primeras décadas del siglo, esta casa y otras empresas que intentaron publicar música como las de Navia y Aguillón regresan al antiguo sistema de grabado en sus publicaciones musicales. Esta situación se mantuvo hasta ya entrados los años 40 y pone de manifiesto la clara falta de un mercado amplio y exigente en estas materias. Las partituras montadas a mano, muchas de ellas de muy baja calidad, fueron suficientes para nutrir la importante colección de partituras publicada en el periódico *Mundo al Día* entre 1924 y 1938. (ver Publicaciones periódicas).



Análisis, crítica y periodismo musical

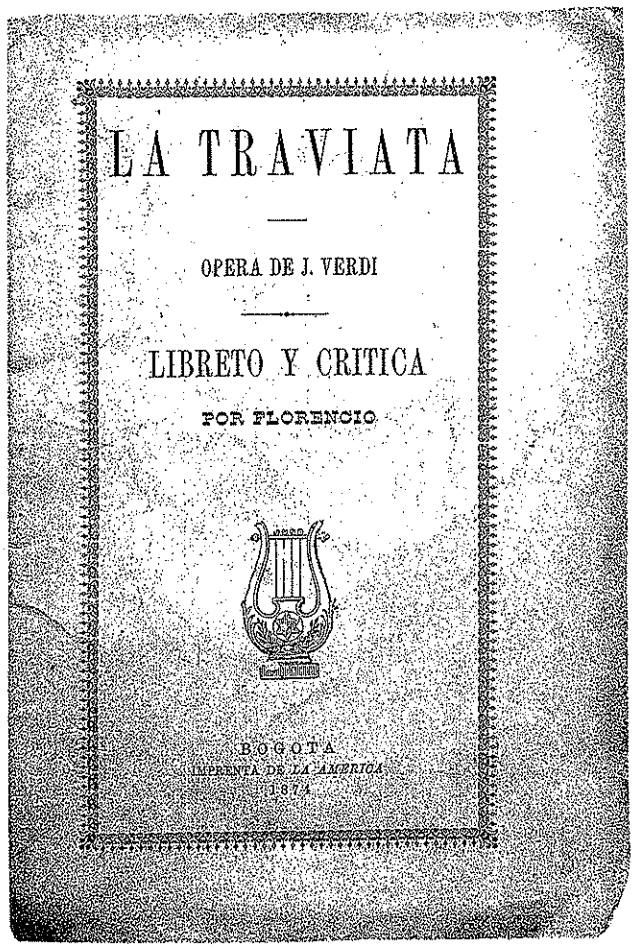
Los atisbos de crítica o apreciación musical en la cultura de la ciudad tardaron mucho en aparecer. No sucedió en Santafé lo que en Lima, donde el análisis musical aparece en las obras de Francisco Ruiz Cano de 1755 y en la polémica desatada en 1791-92 en el *Mercurio Peruano*, principal periódico de aquella ciudad, por los artículos de Toribio del Campo y Pando en la que los participantes, en particular José Rossi y Rubí, además citar las opiniones musicales de Racine y Voltaire y las obras de compositores como Pergolesi, presentaban una apreciación crítica sobre la música y su significado social. En nuestra ciudad, la música (el baile o los instrumentos musicales) como objeto de verbalización con propósitos teóricos, críticos o históricos sólo se manifiesta a mediados del siglo XIX ante todo como uno de los temas en los escritos de costumbres o de la crónica periodística.

'Teoría de la Música'
Vicente Vargas de la Rosa, 1882
Biblioteca Conservatorio Nacional de Música
Ejemplar dedicado por su autor a la Academia Nacional de Música, que adoptó la obra como texto.

LIBRETO Y CRÍTICA DE 'LA TRAVIATA'
Rafael Pombo, 1874
Interesante trabajo de Pombo quien, con el seudónimo de Florencio, incluye con el libreto de la ópera una guía para la audición de ésta por parte del público, práctica que hoy conocemos como 'apreciación musical'.

Tal vez quien más acertó en estos intentos debido a su doble condición de escritor profesional y aficionado competente a la música fue José María Caicedo y Rojas. En sus artículos tempranos como 'El duende en un baile' de 1846 y 'El tiple' de 1849, presenta valiosa información acerca de los aspectos técnicos de la música de baile e instrumentos usados por los diferentes sectores sociales (ver cap. Música doméstica). Su descripción de las estructuras de la música popular y sus agudas observaciones merecen el calificativo de analíticas aunque su inclinación literaria hacia el costumbrismo les proporciona un valor más sociológico.

Como coautor de su libreto, Rafael Pombo realizó un gran esfuerzo personal para lograr que la compañía de ópera italiana que visitó la ciudad en 1874 estrenara *Ester*, con música de Ponce, la 'ópera bíblica' que sería la primera obra de este género compuesta en Colombia. Como parte de la preparación para este evento, Pombo publicó lo que sin duda es el primer fragmento de análisis y crítica musical realizado en la ciudad y el país (ver cap. Ópera). En el folleto publicado con ocasión de la presentación de *La Traviata* en la temporada de aquel año, el cual llama 'Libreto y Crítica', Pombo quiere contribuír al entendimiento de la obra evitando escritos que distraen 'de lo principal con lo accesorio y que no informan cosa ninguna sobre lo esencial de una ópera, que es la música'. La guía que Pombo proporciona a la música de la ópera es adecuada y muestra una buena instrucción musical, que desafortunadamente no logró uno de sus posibles objetivos, la mejor educación del público aficionado a través de la crítica posterior o de la preparación para la audición, en lo que hoy llamamos apreciación musical.


LA TRAVIATA

OPERA DE J. VERDI

LIBRETO Y CRITICA

POR FLORENCIO

BOGOTA
IMPRENTA DE LA AMERICA
1874

En las décadas siguientes fue la ópera la que sirvió de acicate para la aparición de nuestra magra contribución al periodismo musical. Siguiendo lo hecho en 1874 el mismo Pombo funda cuatro años más tarde *El Cartucho*, al que define como 'Periódico de Teatro. Calculado para crear un público crítico en ese ramo de la cultura'. En los pocos (cerca de veinte) números que aparecieron, Pombo suministraba juicios críticos y observaciones sobre óperas importantes así como resúmenes y traducciones de argumentos o trozos escogidos con ánimo didáctico. No faltó el humor del autor en los frecuentes trozos en verso y al anunciar su precio, 'un real por ser en octavas reales'.

Las anteriores temporadas de ópera habían animado la aparición de publicaciones de este género, de corta vida la mayor parte de ellas, como había sido el caso de *El Teatral*, publicado en forma simultánea con la temporada de 1869, *El Bambuco* con la de 1875, *El Teatro* con la de 1889-90 y *El Teatro*

Crítico con la de 1910 (ver cap. Ópera). Sin embargo, fue durante las temporadas de Azzali entre 1890 y 1898 que surgieron las publicaciones más especializadas. *El Proscenio* de Marco A. Gómez, apareció a comienzos de 1890 y se publicó durante su primer semestre. Allí, además de las traducciones y comentarios que ya hemos mencionado al igual que avisos comerciales, fueron publicados trozos de óperas en notación musical para piano o canto y piano, un hecho insólito en el periodismo capitalino. Los editores de este periódico también se encargaron de la publicación de los folletos con la traducción de los argumentos de las óperas presentadas en aquellas temporadas. Durante la misma época su publicó también *El Consueta. Periódico de teatros y variedades* que apareció hasta 1898 y la imprenta de *El Telegrama* publicó en sus ediciones como folletines para recortar los libretos de varias óperas que podían ser empastados y que también se vendieron ya empastados en lo que su editor, Jerónimo Argáez, llamó la *Biblioteca Literaria de El Telegrama*.

Estos intentos de apreciación crítica de la música, ideales para lo que se había planteado Pombo como comentarista musical, se fueron manifestando poco a poco, tanto a cargo de aficionados como de profesionales de la música. Tal era el caso del artículo 'Música colombiana' del violinista Narciso Garay, hijo del pintor, hombre de teatro y cantante Epifanio Garay (1849-1903), quien se había hecho una reputación de implacable crítico en sus comentarios sobre la temporada de ópera del año 1893 en la que él había participado en una función benéfica para la construcción del monumento a Ponce de León. En su trabajo y en forma por demás aguda, Garay se pregunta por la existencia de la música nacional y concede que dada la heterogeneidad étnica y geográfica de país era difícil concebirla. Halla en el bambuco la esencia de lo nacional pero insiste en la necesidad de usar los métodos que se habían usado en otros países para lograr consolidar su música internacionalmente, insistiendo en la buena instrumentación y el uso de orquesta de gran formato. A la vez que ve en este género el germen del futuro nacionalismo musical colombiano, es duro con sus compositores y sobre todo no ve claramente su ascendiente sobre las clases medias y propone su 'elevación' a la condición de la música 'clásica', condenando la música popular urbana, considerando a este público 'populacho' y llamando 'rastreras' las *chansonettes* y música de los *Café Concert* parisinos, que como veremos se convertirían, junto con la canción norteamericana, en el modelo de nuestra música popular en las primeras décadas del siglo XX.

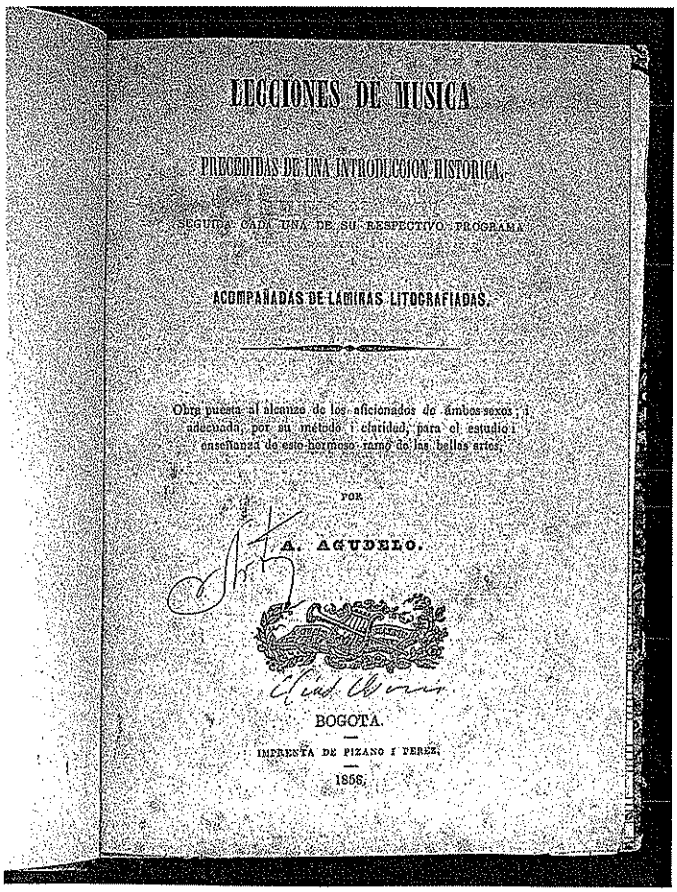
NARCISO GARAY
Fotografía de H. Duperly, publicada en Revista Ilustrada, I, 5, septiembre 25 de 1898.
Autor de algunos de los primeros intentos de crítica musical en Bogotá a finales del siglo XIX.

'Lecciones de música'
Alejandro Agudelo, 1858
Uno de los primeros trabajos de teoría musical en el país, tenía como objetivo la democratización de la música, y la instrucción de las clases populares.

TEORÍA Y NOTACIÓN MUSICAL

También en la década de 1850 se publicaron los primeros textos de teoría musical, en 1851 y 59, traducciones de métodos europeos, el de Emilio Herbrugger y los *Principi elementari di Musica*, de 1809 de Bonifacio Asioli respectivamente. Las primeras contribuciones nacionales en este terreno son la *Teoría de Música* de Francisco Boada y las *Lecciones de Música* de Alejandro Agudelo, publicadas en Bogotá en 1854 y 1858.

La *Teoría de música* de Boada es la primera obra de teoría musical publicada en Bogotá y en el país. De su *Advertencia*, sabemos que Boada era profesor de música vocal e instrumental en la *Escuela del Sagrado Corazón de María*, una de las instituciones educativas femeninas más importantes de la ciudad. Allí, su autor insiste en que publica su corto tratado movido por la escasez de métodos de música y tiene claridad con respecto a ser el primero y 'abrir el camino' para publicaciones mejores y más completas. Otra de las preocupaciones de Boada era la existencia de la música nacional. A tono con las nacientes ideas nacionalistas, se pregunta por qué, reconociendo su superioridad, lo extranjero 'anonada en vez de servir de estímulo'. Sin embargo, indica que de saberla aprovechar, la teoría musical europea es la vía por la cual con el tiempo 'los pasos progresivos de las artes, débiles y vacilantes en su principio... serán rápidos y seguros' y por eso dedica su obra no a los profesionales sino a los principiantes. Sus ideas nacionalistas también lo animaron a publicar la primera partitura del *bambuco*, el género popular que en ese momento intelectuales y artistas deseaban convertir en la 'música nacional'.


LECCIONES DE MUSICA

PRECEDIDAS DE UNA INTRODUCCION HISTÓRICA,

SEGUIDAS CADA UNA DE SU RESPECTIVO PROGRAMA

ACOMPAÑADAS DE LÁMINAS LITOGRAFIADAS.

Obra puesta al alcance de los aficionados de ámbos sexos; i adecuada, por su método i claridad, para el estudio i enseñanza de este hermoso ramo de las bellas artes.

POR

A. AGUDELO.

BOGOTA.

IMPRENTA DE PIZANO I PEREZ.

1858.

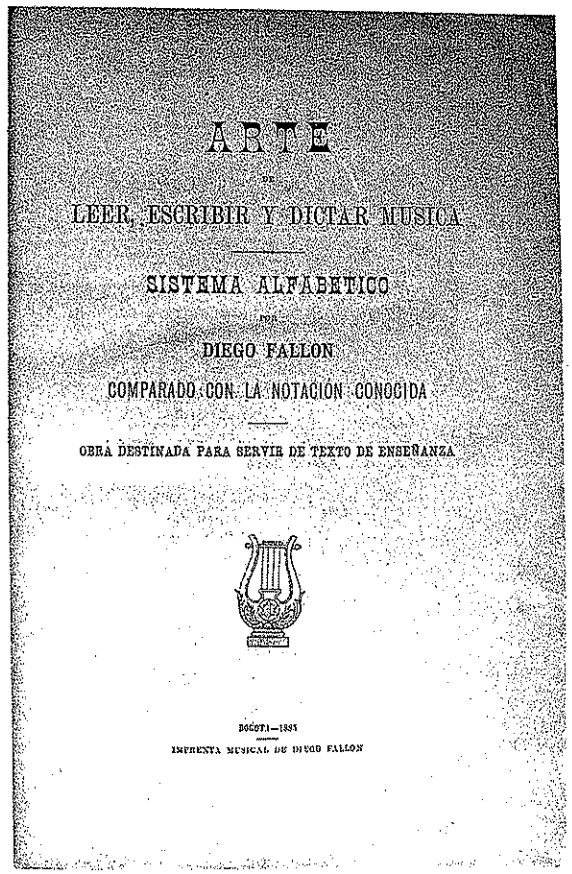
En cuanto a las *Lecciones* de Agudelo, no es extraño que su autor, un comerciante de Honda tío de José María Samper, insistiera en la importancia de la democratización de la enseñanza de la música 'en las clases inferiores de la sociedad' que debía complementar la enseñanza de la 'lectura, escritura, los elementos del cálculo, la geometría y el dibujo'. Ya él mismo en años anteriores había publicado pequeños tratados en materias tan variadas como el comercio, la ortografía, la medicina legal o la fisiología. Es también notable la 'introducción histórica' con que Agudelo acompañó su obra, que es la primera exposición en nuestro medio de los elementos fundamentales de la historia de la música universal. Las fuentes usadas por Agudelo nos permiten tener una visión de las lecturas de un emprendedor aficionado a las artes. Como buen heredero de la cultura francesa dominante en los ámbitos hispánicos en el siglo XVIII, este autor usa para la redacción de su opúsculo los artículos musicales de la *Enciclopedie,* el *Dictionaire de la musique* de Rousseau y las *Letters on thorough bass* de Czerny.

Otra contribución importante en este terreno aparece en 1867, el *Diccionario de Música* de Juan Crisóstomo Osorio, precedido de un breve tratado de teoría musical atribuido a 'una inteligente y respetable dama bogotana' (tal vez Carmen Gutiérrez de Osorio, según Perdomo Escobar). El *Diccionario* pretende ser una herramienta de consulta en lo referente a la terminología de la teoría y la práctica musical europea, especialmente de las voces italianas que internacionalmente se habían adoptado para la música, pero a su vez incluye algunas voces (bailes e instrumentos) de la música tradicional y popular nacional de ese momento, que son piezas fundamentales para su estudio, al provenir de un conocedor de la teoría y estructuras musicales, así como de sus instrumentos.

En 1867, Diego Fallon (1834-1907) hijo de un inmigrante inglés, poeta, dibujante y también aficionado a la música, diseñó y dio a conocer en 1869 por medio de una cartilla, un sistema de notación que pretendía simplificar y expandir el alfabetismo musical desde una perspectiva eminentemente educativa y de cobertura nacional. Su obra fue publicada por él mismo dieciocho años después de su primera presentación en la mencionada cartilla después de obtener en 1881 un privilegio oficial para la publicación de piezas musicales. En su prólogo Fallon indica que su principal objetivo es superar los escollos prácticos y económicos que hacían que los impresos de música no circularan como los de otras materias. La inspiración de este sistema pudo ser el conocido en Inglaterra y luego en los Estados Unidos como *tonic sol-fa*, al que probablemente Fallon tuvo acceso durante su educación musical, aunque a juzgar por las diferencias puede bien tratarse de desarrollos independientes. Este es un sistema de transposición, concebido alrededor de 1840, basado en la solmización medieval y en el solfeo italiano y toma como punto de partida las consonantes de las notas principales *d, r, m, f, s, l, t*, a las que se le adicionan ciertas vocales para indicar alteraciones (*a* en caso de sostenidos y *e* en caso de bemoles). Las octavas se indican mediante apóstrofes inferiores o superiores y signos como el espacio, el guión y otros, se utilizan para representar la duración de los sonidos.

Fallon propone, en esencia, un sistema un poco más complejo que el anterior aunque en otros aspectos parezca más fácil de asimilar. Su sistema no diferencia las alteraciones con la adición de una vocal; en consecuencia emplea doce consonantes en lugar de siete y usa las vocales adicionales (y a veces combinaciones de ellas) para establecer la duración de los sonidos. Las melodías son sucesiones de sílabas, que en el caso de varias voces están superpuestas unas sobre las otras. En este sistema, símbolos como el punto, la coma y otros se usan para los aspectos dinámicos de las melodías, *stacatto, legato,* etc. Representaba las octavas usando diferentes tipografías, mayúsculas, minúsculas, bastardillas o redondas.

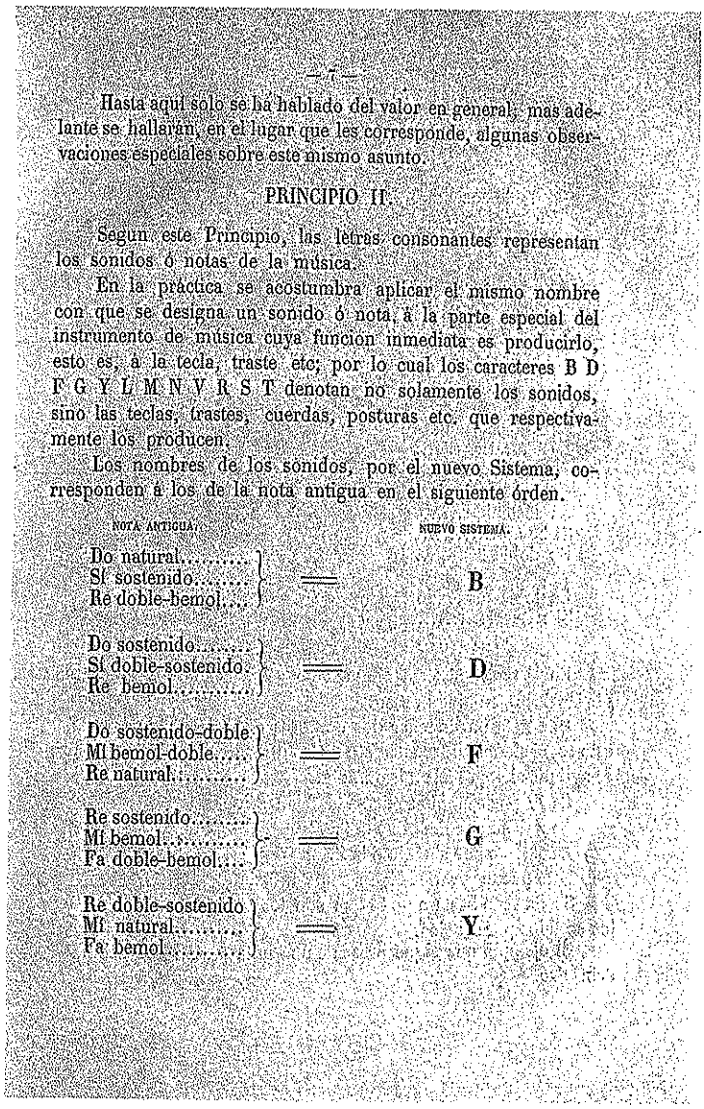
'ARTE DE LEER, ESCRIBIR Y DICTAR MÚSICA'
Diego Fallon, 1885
Cartilla que presenta un interesante sistema de notación musical diseñado por Fallon, que pretendía simplificar y expandir el alfabetismo musical desde una perspectiva eminentemente educativa y de cobertura nacional.


ARTE
DE
LEER, ESCRIBIR Y DICTAR MUSICA
POR
SISTEMA ALFABETICO
POR
DIEGO FALLON
COMPARADO CON LA NOTACIÓN CONOCIDA
OBRA DESTINADA PARA SERVIR DE TEXTO DE ENSEÑANZA
BOGOTA—1885
IMPRENTA MUSICAL DE DIEGO FALLON

'Arte de leer, escribir y dictar música'
Diego Fallon, 1885
Página de la cartilla mencionada, en la que se explica el sistema de notación alfabética.

Sin duda sistemas como éstos presentan simplicidad que al comienzo puede ser una virtud pero con el tiempo, como anotan los críticos del *tonic sol-fa*, no permiten que quienes lo aprenden puedan expandir su repertorio musical usando la notación musical convencional, además de ser insuficiente para poder usarse en diferentes contextos, estilos e instrumentos. Otro aspecto importante es que el método de Fallon toma algunos elementos de las antiguas tablaturas hispánicas para instrumentos de teclado o de cuerda como la guitarra, la viuhela o el arpa, aunque al ser la esencia de éstos la posición de los dedos sobre las cuerdas o teclas del instrumento, no son en realidad equivalentes.

En 1868, aún antes de la publicación de la mencionada cartilla, pero sin duda cuando Fallon ya había dado a conocer su invento en el medio musical, el profesor de música y compositor José E. Suárez adoptó su sistema para la enseñanza de la bandola. El sistema se trató de implementar también en otros instrumentos. En el caso del tiple, en 1871 se publica un artículo en un periódico de Medellín en el que se indica que ya se había adoptado un símbolo, la letra *b*, para representar 'el tapado' de este instrumento, es decir el rasgueo hacia arriba con la mano cerrada, golpe característico usado en sus acompañamientos. Otro de los instrumentos a los cuales se aplicó fue el piano, como lo indica el escritor y comerciante Narciso González Lineros (a quien Fallon dedicó la edición de 1881), quien en 1877 anunciaba en *El Pasatiempo* que en otro periódico, *El Zipa,* se publicarían textos para popularizarlo y varias piezas musicales para piano en el nuevo sistema, las que en efecto aparecieron.



— 7 —

Hasta aquí solo se ha hablado del valor en general, mas adelante se hallarán, en el lugar que les corresponde, algunas observaciones especiales sobre este mismo asunto.

PRINCIPIO II.

Segun este Principio, las letras consonantes representan los sonidos ó notas de la música.

En la práctica se acostumbra aplicar el mismo nombre con que se designa un sonido ó nota, á la parte especial del instrumento de música cuya funcion inmediata es producirlo, esto es, á la tecla, traste etc; por lo cual los caracteres B D F G Y L M N V R S T denotan no solamente los sonidos, sino las teclas, trastes, cuerdas, posturas etc. que respectivamente los producen.

Los nombres de los sonidos, por el nuevo Sistema, corresponden á los de la nota antigua en el siguiente órden.

NOTA ANTIGUA.		NUEVO SISTEMA.
Do natural..... Si sostenido..... Re doble-bemol....	=	B
Do sostenido..... Si doble-sostenido. Re bemol.....	=	D
Do sostenido-doble Mi bemol-doble.... Re natural.....	=	F
Re sostenido..... Mi bemol..... Fa doble-bemol....	=	G
Re doble-sostenido Mi natural..... Fa bemol.....	=	Y

Se conocen otras obras teóricas que se publicaron en estos años, aunque la mayoría de ellas repite lo ya expuesto en las anteriores. De todas ellas la *Teoría de la Música* de Vicente Vargas de la Rosa, publicada en Bogotá en 1882 y que fue adoptada por la Academia Nacional de Música, es la exposición más completa de todas las presentadas hasta el momento, producto de un músico profesional y hábil pedagogo (ver cap. Músicos). Esta apreciación vino de uno de sus contemporáneos, Gabriel Angulo, quien la considera la mejor en su estudio sobre las más importantes publicaciones de teoría musical del siglo XIX. El trabajo de Angulo, sus *Estudios Musicales*, publicado en Santa Marta en 1896, es el primer intento de evaluación comparativa del estado de la teoría musical en el país.

HISTORIA, SOCIOLOGÍA Y ETNOGRAFÍA DE LA MÚSICA

También aquí, un competente aficionado a la música llevó a cabo la elaboración de los primeros intentos de sistematización de datos sobre la historia de la actividad musical en la ciudad. Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte, quien se dedicó a la composición musical de zarzuelas y piezas menores es el autor de este intento, sus 'Breves apuntamientos para la historia de la música' publicados en el *Repertorio Colombiano* de 1879. Si duda este es el primer acopio de información sobre nuestra historia musical y fue el punto de partida, junto con el trabajo de Caicedo y Rojas (del que se trata a continuación) para las obras posteriores en esta materia. Osorio en su narrativa tiene plena conciencia de ser tentativo, e indica que se restringe a Bogotá y no pretende tener cobertura nacional y además con buen criterio no la lleva a su momento sino que la concluye a mediados del siglo, con la muerte de Joaquín Guarín en 1854. Está construída en gran parte sobre las informaciones orales que eran conocidas en el medio musical y en obras más generales como las crónicas eclesiásticas e históricas de Castellanos, Fernández de Piedrahita, Cassani, Zamora y otras; aun hoy en día sigue proporcionando datos fundamentales que no figuran en ninguna otra fuente.

Sin embargo, a pesar de que Osorio en su título anuncia una narrativa histórica, una de las secciones más valiosas de su obra, la primera, no lo es. Se trata en efecto de una obra de etnografía musical, acaso también la primera en nuestro medio. Allí, este autor presenta útiles observaciones sobre la música indígena y campesina de diferentes sectores del país concentrándose en los instrumentos y usando la poca información que se poseía en la ciudad para contribuir a lo que por los mismos años tomaría en Europa el nombre de 'musicología comparada' o actualmente 'etnomusicología'.

Ya no como historia sino como incipiente y acertada sociología de la música debemos considerar el artículo 'Estado de la música en Bogotá' de Caicedo y Rojas publicado en 1886. Caicedo ve una notable decadencia en la práctica de la música de ese momento con respecto a aquella de la primera parte y mediados del siglo y buscando las razones, propone una que se refiere al perfil del músico nacional, inclinado al individualismo y a la 'desunión', ni más ni menos anota Caicedo como férreo centralista, a manera de lo que había sucedido 'en el orden político'.

Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte
(1836-1887)
Fotografía de Julio Racines, c. 1860
Colección Alba Osorio de Luzardo

Perteneciente a una familia vinculada a la música y el teatro, Osorio fue compositor de zarzuelas y obras de salón. Es autor de uno de los primeros intentos de realizar una historia de la música nacional, que incluye valiosa información sobre la música indígena y campesina y constituye el primer trabajo de etnografía musical en nuestro medio.

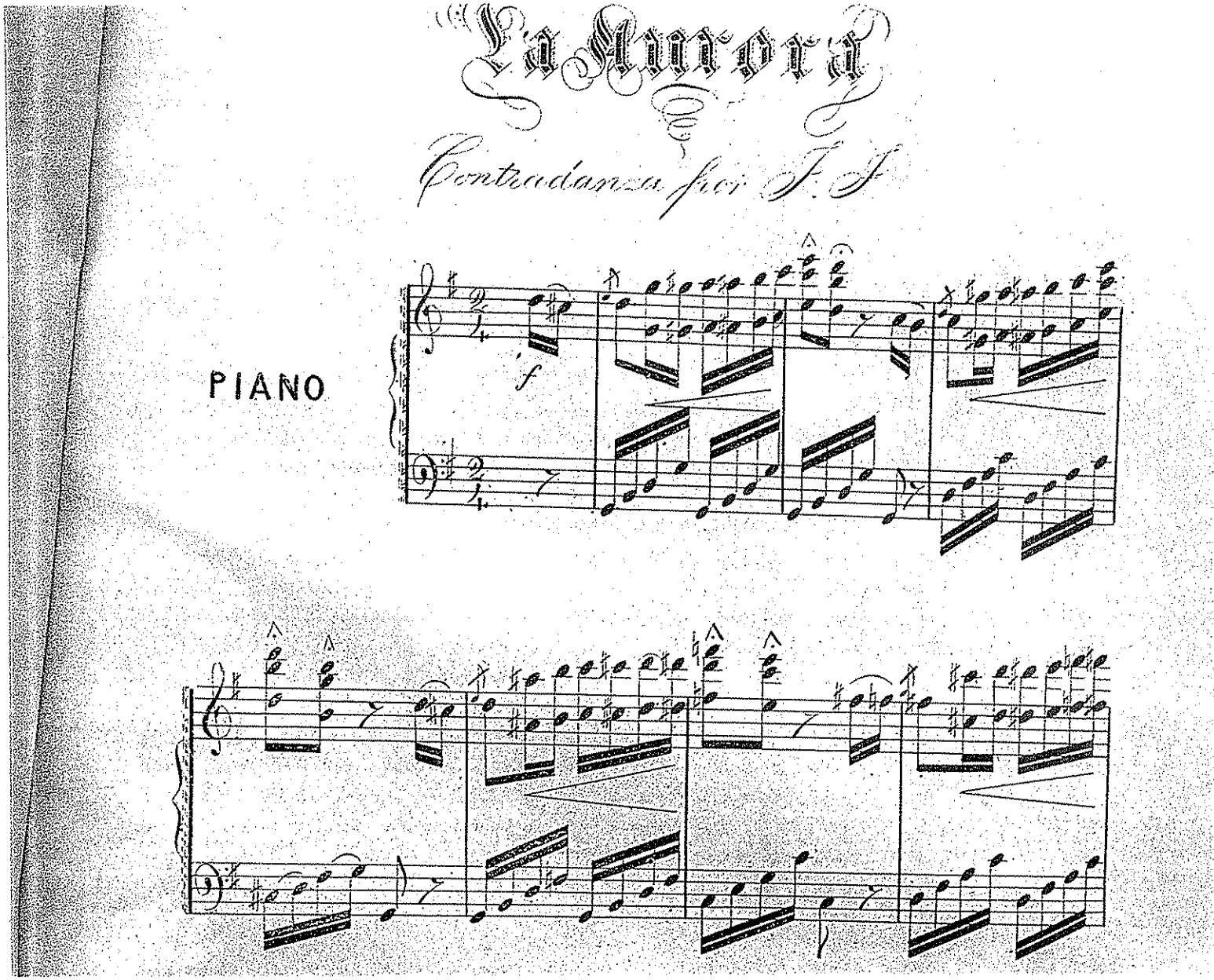
Esto había impedido la consolidación de cualquier institución musical de algún alcance. Caicedo se muestra extremadamente conservador en lo relacionado a la música militar y eclesiástica y censura la presencia en esos repertorios de la música de baile, en especial del pasillo. Comentario que no hace sino confirmar el cada vez más creciente auge y popularidad de este género en las tres últimas décadas del siglo XIX. Caicedo concluye su estudio con una incisiva observación que parece responder a las quejas expuestas a través del artículo. Todo lo lleva a pensar lo que ya hemos citado en nuestra Introducción, que en nuestro medio en ese momento no se habían podido superar los prejuicios sociales en cuanto a la profesión musical y que la falta de preparación de aquellos que la tenían como herencia familiar o vocación profesional seguían considerándose, por su extracción social, como artesanos. Por otra parte, la frivolidad y rigidez social de las clases altas no permitía que entre su seno aquellos que quisieran pensar en la música como un quehacer futuro, la practicaran más que como un pasatiempo.

Nota bibliográfica

J. C. Estenssoro, pp. 26-37.
C. Ortega Ricaurte, pp. 95-109
Pardo Tovar, pp. 176-93
Perdomo Escobar, *Historia...*, 1980, pp. 80-5, 190-1
I. Laverde Amaya, *Bibliografía...*
Perdomo Escobar, *Ópera*, p. 51
Garay, p. 51
D. Fallon, *Arte...*, pp. 14-51.
Boada, 'Advertencia', s.p.,
La Caridad, VII, 24, noviembre de 1871
N. González L., p. 8.
Osorio, *Breves*, pp. 82-86
Caicedo y Rojas, Estado, p. 32.

José Caicedo y Rojas
Grabado aparecido en El Iris, julio 24 de 1867, III, N° 24 p. 369
Biblioteca Luis Ángel Arango

Autor de artículos que profundizan sobre aspectos sociológicos de la música en la ciudad, que aportan valiosa información para la investigación sobre la música en Colombia.



Música en las publicaciones periódicas

Por Ellie Anne Duque

El siglo XIX

Entre 1848 y 1849 el semanario *El Neo-Granadino* ofreció a sus lectores separatas litografiadas con dibujos artísticos y composiciones musicales. En la actualidad ha sido posible localizar 31 partituras de las obras que circularon en esos años con el semanario y que constituyen la primera "colección" litografiada de obras musicales seculares colombianas con una diseminación relativamente amplia. Por la calidad de las litografías y por la representatividad del repertorio, el conjunto de obras de la colección constituye un documento de primerísimo orden para la historia de la música en Colombia y de la sociedad bogotana en el siglo XIX. Las separatas se diferenciaban notoriamente del resto del diseño del periódico, sobre todo por su tamaño y calidad de papel. Eran auténticos artículos de colección,

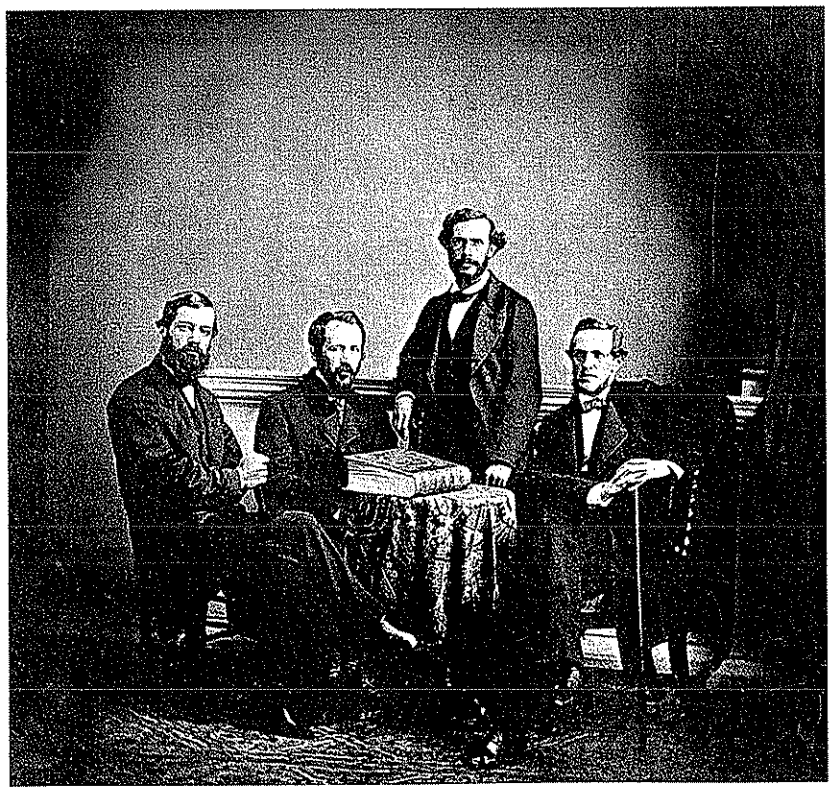
Contradanza
I. F. (Ignacio Figueroa?),
c. 1848
Colección Biblioteca
Luis Ángel Arango
Publicada por El Neo-Granadino en 1848-1849.

CELESTINO MARTÍNEZ
Fotografía de Demetrio Paredes (?), c. 1860
Colección José María De Mier

CD1 Corte 22, CD2 corte 1

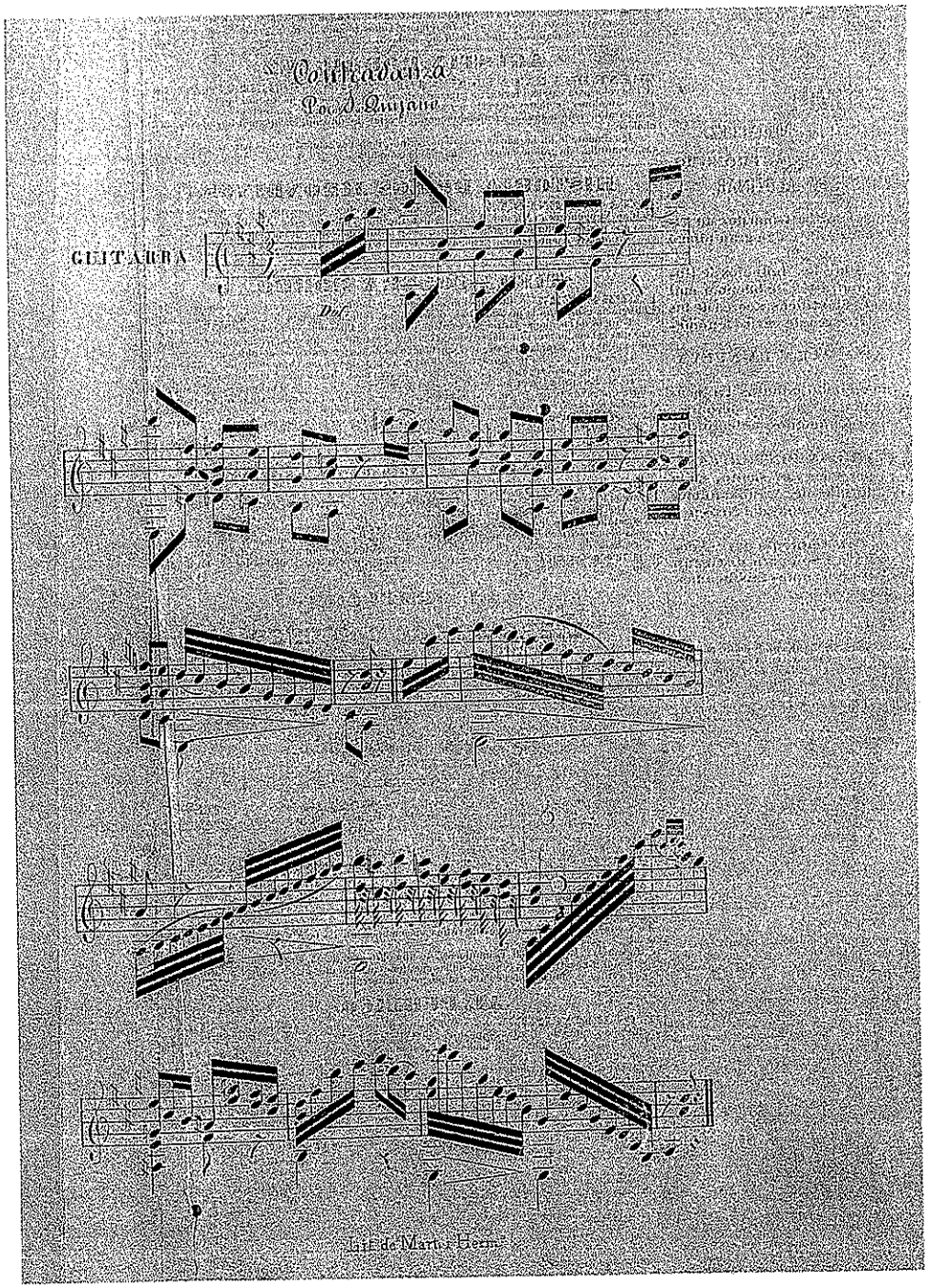
pensados como obras independientes de la publicación, diseñadas para ser colocadas sobre el atril. *El Neo-Granadino* no elaboró índices de lo publicado en sus páginas y siempre permanecerán interrogantes acerca del número real de obras musicales dadas a conocer y las fechas de su circulación. Del mismo taller litográfico de los Hermanos Martínez y con sello de otra publicación de esa época, *El Museo*, figura una de las obras empastadas con *El Neo-Granadino, Piquillo,* vals de José T. Andrade.

Con la llegada de los hermanos venezolanos Jerónimo y Celestino Martínez a Bogotá y la instalación de la litografía de *El Neo-Granadino*, empresa de Manuel Ancízar, cambió notoriamente el rumbo de la vida artística capitalina no sólo en el campo de las bellas artes, como ya lo han reconocido los historiadores de la materia, sino en el hasta ahora ignorado panorama musical. Los hermanos Martínez trabajaron en Bogotá entre 1847 y 1861. A partir de 1849, cesó la publicación de partituras en *El Neo-Granadino*. Eugenio Díaz Castro, José Manuel Marroquín y José María Vergara y Vergara fundaron *El Mosaico*, "miscelánea de literatura, ciencias y música" en 1858 y la primera época del semanario se extendió hasta 1860. En su segunda época de 1864 a 1865, no se incluye el tema de la música. Los índices existentes de *El Mosaico* nos señalan la publicación de las siguientes piezas para piano, voz y piano, y guitarra: *A Isabel*, polka, *Las bombas de jabón*, canción, *Galopa* y *Mis delirios*, vals de Santos Quijano; *La aurora*, redova y *Poetisa*, polca de Daniel Figueroa; *Valse* de Francisco Agudelo; *Virginia* , polka-mazurca de Mercedes Párraga de Quijano; *Mimí Ramírez*, redova de Juan Crisóstomo Osorio; *Valse* de Manuel María Párraga; *Wals* [*sic*] para guitarra de Nicomedes Mata y *Marieta*, redova por la señorita R. García.



GRUPO DE 'EL MOSAICO'
Fotografía de Demetrio Paredes (?), 1863
Colección José María De Mier
De izquierda a derecha: José María Vergara, Ricardo Carrasquilla, David Guarín (hermano del compositor Joaquín Guarín) y José Manuel Marroquín.

Las colecciones de partituras patrocinadas por las publicaciones periódicas llenan las aspiraciones "civilizantes" de su época. La segunda mitad del siglo XIX, marcada por el pensamiento liberal y el comercio exterior, viene acompañada por grandes expectativas de desarrollo y alejamiento de la "barbarie" colonial. Así se expresó el cronista anónimo que reseñó en *El Día* la segunda visita de la compañía operática de Francisco Villalba en 1848: 'contribuye a civilizarnos (y en materia de bellas artes a sacarnos de la barbarie)'. *El Neo-Granadino* ofrece por primera vez una colección musical que reúne los logros y aspiraciones culturales de la sociedad bogotana de los años cuarenta. La colección refleja con autenticidad lo hasta entonces logrado por los compositores en el campo de la música de salón y el gusto de la sociedad.



LA ADELFA
Contradanza para piano, c. 1849
Mercedes Campuzano

Circuló con el periódico El Neo-Granadino entre 1848 y 1849, como parte de un primer intento por formar una colección de partituras con repertorio musical de autores nacionales. Fueron esmeradamente elaboradas en la litografía de los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez, la primera litografía del país al servicio del gobierno, para la impresión del papel moneda, y de los artistas del grabado y de la música. La colección ascendió a, por lo menos 31 partituras, que recogían los aires musicales favoritos de la sociedad bogotana: contradanzas, valses, polonesas y canciones.
El repertorio de contradanzas ya era eco de un pasado que iba a ser reemplazado por el vals y los bailes de moda de mediados de la primera mitad del siglo. La adelfa es un trozo de baile amable y melodioso, fiel al diseño binario tradicional de la obra que se bailó en salones sociales europeos a lo largo del siglo XVIII y competía en popularidad con el minué. Se trata da una danza con una coreografía que debe ser desarrollada por sies u ocho parejas, según las figuras. Su nombre deriva del inglés 'country dance' y hace referencia a danzas de origen escocés e irlandés, muchas de ellas del siglo XVII. En Francia adquirieron su nombre 'decontredanse', traducido luego al español como contradanza.

E.A.D.

CONTRADANZA PARA GUITARRA
Santos Quijano, c. 1848
Colección Biblioteca Luis Ángel Arango
Publicada por El Neo-Granadino en 1848-1849.

CD1 Corte 20
Las Bombas de Jabón
Para canto y piano *(1860)*
Santos Quijano
(c.1807-c.1892)

Entre 1859 y 1869 circuló en Bogotá un semanario literario dirigido por Eugenio Díaz Castro, José Manuel Marroquín y José María Vergara, titulado El Mosaico. Dedicado a la literatura, las ciencias y la música, incluyó entre sus páginas 12 piezas representativas del gusto musical de la sociedad bogotana. Las obras pertenecen al género de la música de salón y son breves, están organizadas en secciones contrastantes y basadas en danzas de moda. Hoy en día no vacilaríamos en referirnos a ellas como parte del repertorio de corte popular. Pero en la Bogotá de 1860 representaban no sólo el gusto secular, sino los mejores esfuerzos de nuestros compositores que tenían sólo dos públicos: los feligreses en las iglesias y los familiares y amigos en el salón principal de la casa.
Del compositor Santos Quijano, quien gozaba de gran aprecio sobre todo por sus obras religiosas, se incluyeron cinco obras. Las piezas de Quijano acusan un mayor grado de elaboración y técnica que las anteriormente publicadas por el periódico bogotano El Neo-Granadino. En 'Las bombas de jabón', *Quijano hace uso de un poema de cinco estrofas de Ricardo Carrasquilla para componer una canción con un suave vaivén rítmico y acertado colorido armónico.*

E.A.D.

Resulta interesante examinar en qué entorno político hace su vida cultural la sociedad colombiana y en especial la bogotana. Pues si bien los esfuerzos por llevar a cabo una actividad artística son evidentes, la inestabilidad y los cambios en el devenir político y económico afectaron todos los esfuerzos realizados de manera irremediable. El caso más patético es el de Joaquín Guarín, muerto por una complicación de salud en diciembre de 1854, sin poder salir de su casa a buscar asistencia médica, debido a la inseguridad en las calles ocasionada por la revolución de Melo. El país moldea su imagen y sus instituciones mientras que los músicos hacen lo propio: forjan escuelas e instituciones para la práctica y la enseñanza de la música, a la vez que viven un mundo musical romántico, íntimo y perteneciente al ámbito de la vida en sociedad. Prueba de que el pensamiento liberal de la época está íntimamente ligado al desarrollo musical es, en efecto, la inclusión de obras musicales en *El Neo-Granadino*, la presencia de Manuel Ancízar en la junta directiva de la Sociedad Filarmónica, el apoyo brindado a la sociedad por el presidente José Hilario López quien, en las celebraciones del 20 de julio de 1849, colocó la primera piedra del proyectado edificio de la Sociedad. Santiago Pérez, Lorenzo María Lleras, José Caicedo y otras mentes ilustradas, avalaban con su apoyo entusiasta el desarrollo de una vida musical para el país.

Todo este ambiente cargado de expectativa se refleja en el mundo musical. La influencia extranjera es la que impulsa, a comienzos del siglo, la presencia y popularidad de la contradanza y el vals y la inclusión más tarde de otras danzas y piezas de salón. Esa presencia altera la vida musical misma con la fundación de sociedades musicales lideradas por la comunidad extranjera de comerciantes y diplomáticos, como también con el empleo de técnicas importadas, en el caso que nos concierne, con la adopción de la litografía. El momento es profundamente romántico, actitud que denotan las obras inspiradas en la miniatura romántica europea. No hay interés por la obra de gran formato, es decir la forma sonata, ni por los procedimientos de la variación que aportan a toda obra musical académica la oportunidad de extender el discurso. Reina la impericia en los procesos de composición, si bien no faltan imaginación y colorido. La inestabilidad genera falta de continuidad en los procesos formativos, como también diversifica la atención de los músicos. No pueden desarrollarse como músicos profesionales y viven de algún otro oficio que les garantiza no sólo el sustento, sino continuidad en el trabajo (ver cap. Músicos).

El total de las obras mencionadas pertenece al género denominado *música de salón.* Dicha música se caracteriza por que fue escrita con fines de entretención social, a desarrollarse preferiblemente en recintos caseros destinados para el recibo de visitas, si bien se ejecutaba en otro tipo de recintos. Las obras se basaron en "miniaturas" formales en donde predominan las formas binarias, ternarias y de múltiples secciones repetidas (en caso de acompañar el baile). Los conjuntos encargados de la interpretación del repertorio son pequeños, con predominio del piano. En ningún momento son "academizantes" las intenciones del autor o de su obra. En el recinto de conciertos, el repertorio era escuchado en actitud "de recital" (la Sociedad Filarmónica de Bogotá se preciaba de no permitir al público que bailara, a diferencia de lo que sucedía en el Coliseo); en la casa, era posible bailar al

ritmo de las piezas. A diferencia de la *pièce de caractère* del siglo XX, la estilización de la forma danzística original es mínima o inexistente, sobre todo en lo referente al ritmo. La mayor parte del repertorio está hecho a la medida del intérprete aficionado, sin visos de virtuosismo. En algunos casos, en especial el de las piezas de Santos Quijano, se puede asumir que el intérprete original fue el mismo compositor, debido al estilo instrumental exigente presente en su obra. Las obras son, por lo general, breves y de intención descriptiva. Dicha intención se aprecia en el título, el cual evoca el nombre de un ser respetado o amado, un elemento de la naturaleza, afectos, estados anímicos o las danzas mismas en que se inspiran. Las obras luctuosas están en tonalidad menor y las alegres en tonalidades mayores. Podemos aseverar que el primer repertorio musical impreso en Colombia constituye una auténtica tarjeta postal costumbrista de la época: obras cortas, evocadoras y descriptivas, de manufactura sencilla, destinadas a agradar al público y dotadas de gracia y encanto.

Después de la disolución de la Sociedad Filarmónica se registran pocas iniciativas de difusión de música en publicaciones periódicas, hasta la creación de la Academia Nacional de Música en 1882. En 1866, Juan Crisóstomo Osorio inicia una publicación musical quincenal con el título de *La Música*, de la cual se conocen cuatro números con obra para piano: el vals *Miosotis* de Mercedes Párraga de Quijano, *El recuerdo*, vals de Ponce de León, un vals-pasillo de Daniel Figueroa y una pieza titulada *Idilio* del mismo Osorio. También por iniciativa de Osorio se anuncia una colección de "aires nacionales" en la revista femenina *El Hogar*, donde aparentemente sólo se publicó un pasillo, de autoría de la pianista y compositora Abigaíl Silva C. (1847-1899).

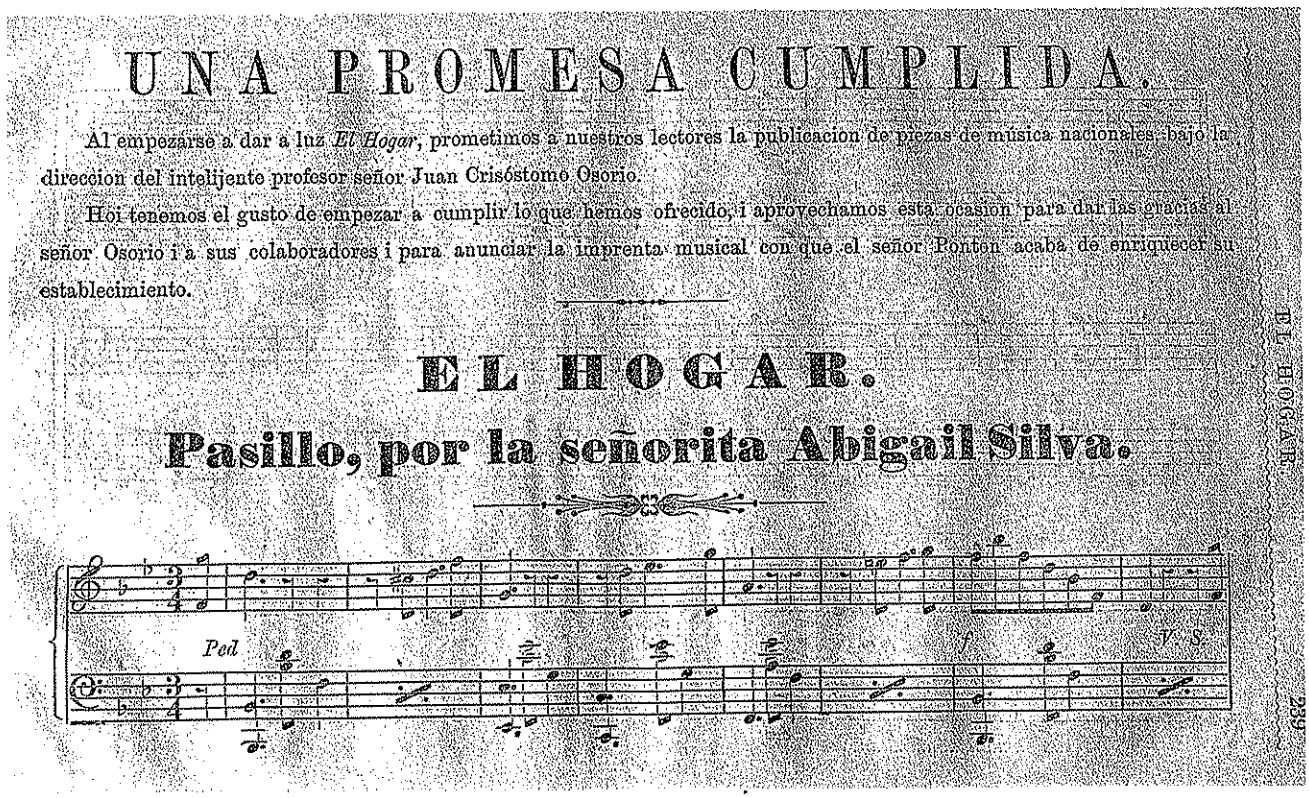
CD2 Corte 3
El hogar
Pasillo para piano *(1868)*
Abigaíl Silva Certuche
(1847-1899)

Este pasillo, de gesto melódico amable, apareció en el periódico literario El Hogar, *el 22 de agosto de 1868 y es el único ejemplar de la colección de piezas de música nacional que dicha publicación quiso dar a conocer, bajo "la dirección del intelijente profesor señor Juan Crisóstomo Osorio." De la compositora sabemos que era pianista activa y prestigiosa; de ella se conservan un vals, una mazurca titulada* La violeta *y sus colecciones empastadas con obras europeas.*

E.A.D.

CD2 corte 6

'El Hogar' - Pasillo
Abigaíl Silva, 1868
Biblioteca Luis Ángel Arango



UNA PROMESA CUMPLIDA.

Al empezarse a dar a luz *El Hogar*, prometimos a nuestros lectores la publicacion de piezas de música nacionales bajo la direccion del intelijente profesor señor Juan Crisóstomo Osorio.

Hoi tenemos el gusto de empezar a cumplir lo que hemos ofrecido, i aprovechamos esta ocasion para dar las gracias al señor Osorio i a sus colaboradores i para anunciar la imprenta musical con que el señor Ponton acaba de enriquecer su establecimiento.

EL HOGAR.

Pasillo, por la señorita Abigail Silva.

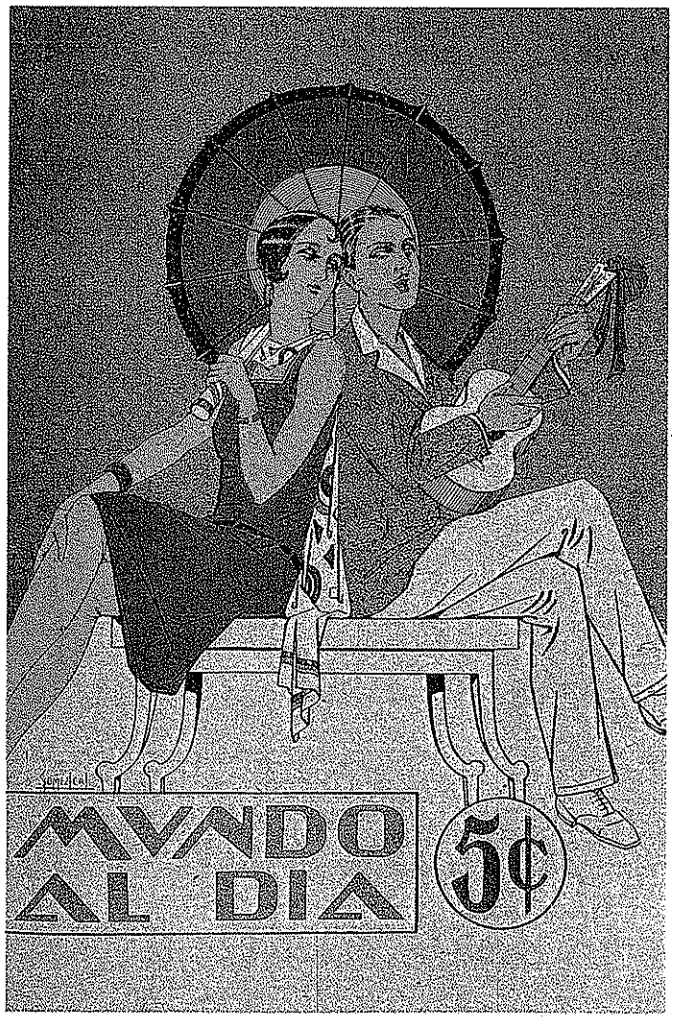
EL HOGAR.

CD2 Corte 19
Adiós a Bogotá
Danza
CD2 Corte 23
Malvaloca
Danza
CD2 Corte 17
Cuando caigan las hojas
Canción
Luis Antonio Calvo
(1882-1945)

Por la belleza de sus melodías y la sonoridad grata y sensitiva de su obra, Calvo sigue siendo la primera figura musical de la composición colombiana de la primera mitad del siglo XX. No importa que su obra no acuse un alto grado de elaboración, que no haya escrito para el medio de cámara o sinfónico. El público colombiano acepta con entusiasmo su obra sin críticas y reacciona con emotividad continuada a sus piezas para piano. Ciertamente, su encierro trágico en Agua de Dios alimenta la imaginación romántica, pero el éxito de Calvo siempre radicó y siempre radicará en su obra. Nació en Gámbita, Santander y en 1905, luego de un tránsito por Tunja llegó a Bogotá e ingresó a la Segunda Banda del Ejército y a la Academia Nacional de Música. Como ejemplo de sus dotes de compositor ofrecía la partitura de su danza, Livia. *A partir de su destierro en Agua de Dios, se inició el gran romance del público colombiano con la patética figura del compositor. En 1915 había compuesto su primer* Intermezzo *para piano, un ejercicio muy bien logrado en el dominio de la pieza breve para piano, cuyo programa descriptivo es interno y sentimental. Realizó por lo menos ocho giras entre 1927 y su muerte. En tres ocasiones visitó Bogotá y en una de ellas obsequió al público la danza para piano titulada* Adiós a Bogotá *"Dedicada a la sociedad bogotana en agradecimiento a las muestras de simpatía al autor". Junto al intermezzo* Lejano Azul, *la danza* Malvaloca *es tal vez una de las composiciones más populares de Calvo. Las dos danzas, tienen una introducción sugestiva que sirve de abrebocas a pasajes refinados y elegantes.*

Ponce de León y Oreste Sindici realizan en 1880 el intento de ofrecer una publicación musical titulada *La Lira de los Andes*, de la cual sólo se conoce una partitura, el vals para piano *Mi triste suerte*, de Ponce.

Hacia 1882, con la aparición de la Academia Nacional de Música, se renueva el interés por hacer llegar al público de la capital y del país obras musicales escritas. Entre 1882 y 1886, se incluyen 9 piezas de música en una de las revistas gráficas más importantes del siglo, el *Papel Periódico Ilustrado*, entre las cuales se destacan piezas escritas por Ponce de León, Teresa Tanco, Isabel Argáez Ferro y Diego Fallon, en cuya imprenta se elaboraba el periódico (ver cap. Ediciones Musicales). Jorge Pombo Ayerbe codirige el diario *El Sol*, y ofrece a sus lectores 9 obras en 1895, entre las cuales se encontraba la popular *After the Ball* del norteamericano Ch. Harris, que en Nueva York había tenido un tiraje de cinco millones de copias. Se incluyen dos pasillos para piano, una canción en italiano de Carlos Umaña Santamaría, una danza y dos polcas. La *Revista Ilustrada* en los números de 1898 y 1899 ofrece dos pasillos y una marcha. Los pasillos fueron escritos por Emilio Murillo y Pedro Morales Pino; la marcha era una obra titulada *Marcha Triunfal* con texto de Rafael Núñez y música de Oreste Sindici, luego adoptada como himno nacional.



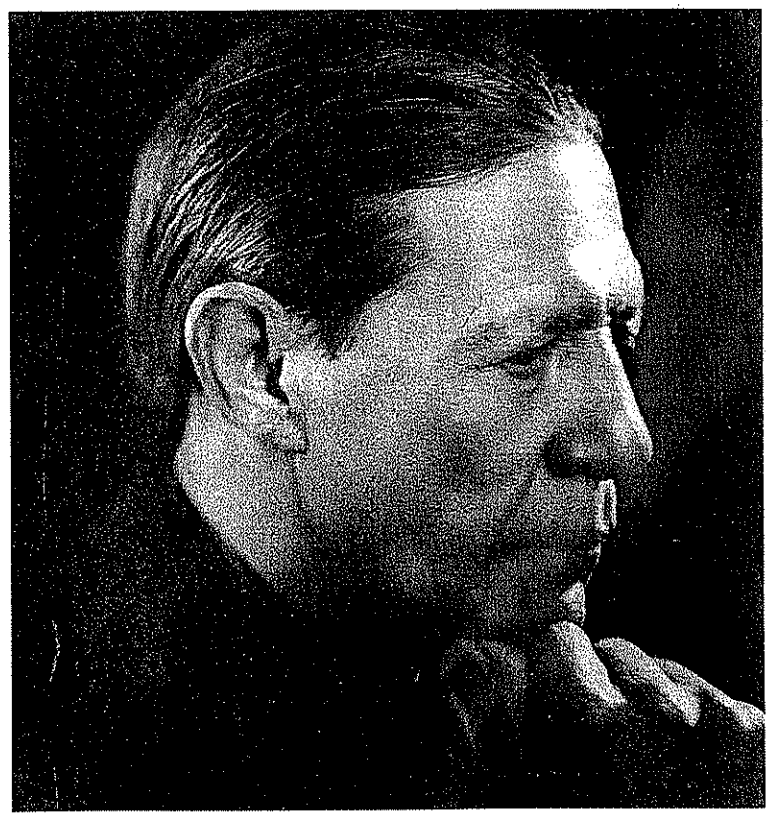
EL SIGLO XX

Entre 1908 y 1910 la publicación capitalina *Colombia Artística* circuló once piezas para piano, dos bambucos de Fulgencio García (*Requiebro* y *Sobre el humo)*, cinco pasillos, de Emilio Murillo (*Madrigal*), Fulgencio García (*Castilla)*, Carlos Escamilla (*Nené)* y Jerónimo Velasco (*Se va la barca)*. La vigencia del vals y de la polka se hacen sentir con piezas de Carlos Escamilla (*Ester, Sofía* y *Patria)*. Se incluye en la colección una obra que no es de carácter popular, la *Reverie* de Guillermo Quevedo Zornosa.

En las partituras divulgadas por *Mundo al Día,* aproximadamente 231, se combina una visión muy particular de la música colombiana que de manera explícita hacía contrapeso a la visión academizante de Uribe Holguín (ver cap. Instituciones musicales). Se hace un retrato musical de país con obra histórica del siglo XIX (contradanzas, un torbellino de Manuel María Párraga y obra religiosa de Quevedo Arvelo), se incluyen composiciones "serias" de Jesús Bermúdez Silva, Rozo Contreras, Egisto Giovanetti y Emilio Murillo (pasillos en forma de estudio); y si bien el propósito es mostrar versiones para canto y canto y piano, hay uno que otro intento por dar a conocer arreglos instrumentales. El ímpetu de esta colección duró varios años y su época más intensa fue entre 1927 y 1932, si bien en el último año de existencia del gráfico, 1938, aún aparecían partituras. Las obras populares de la colección cubren una amplia gama de géneros: pasillos (el género más representado), bambucos, valses, danzas, himnos, tangos, torbellinos, marchas, pasodobles, y uno que otro ejemplar de *fox-trot*, *two-step*, *rag time*, estudio, preludio, polka, guabina, bunde, romanza, serenata, guajira, danzón, villancico y zamba. Muchas de las obras fueron compuestas a manera de comentarios musicales de la realidad colombiana: con el tema de la recién iniciada aviación comercial se compusieron unas trece piezas dedicadas a los aviadores Lindbergh, Benjamín Méndez y Camilo Daza, a sus hazañas y aeronaves; la campaña de Olaya Herrera y su presidencia inspiraron diez obras; Bogotá recibió seis composiciones en su honor. El motivo de inspiración prevalente fue la mujer (con unas 57 obras que tienen por título el nombre de una dama), si bien no se queda atrás el tema del terruño. Un buen número de obras fue escrito para el mismo diario, sus directores, columnistas y temas. El autor más representado fue el santandereano Luis A. Calvo, con nueve obras, testimonio al cariño y admiración profesado por el público bogotano hacia el músico de notas evocadoras y canciones trágicas. La mayor parte de las obras apareció en versiones para piano, pues era una forma práctica para condensar los aspectos musicales más importantes de las obras: melodía, ritmo y armonía.

La obra vocal de Calvo es menos conocida, por su tinte dramático y tenebroso; en los textos la muerte es la compañera permanente, el dolor y el amor se equiparan, y las imágenes de la naturaleza y el sepulcro se confunden. Es posible que el autor del texto de la canción Cuando caigan las hojas *sea el mismo Calvo. La línea melódica acusa un buen nivel de cromatismo dentro de sus alcances líricos, mientras que el acompañamiento pianístico hace un inteligente uso del teclado, aportando colorido e interés a la obra. La partitura que sirve de base a la grabación apareció editada por el diario capitalino* Mundo al día *en su edición del 3 de enero de 1931.*

E.A.D.



LUIS A. CALVO
(1882 -1945)
Colección particular

CONJUNTO MUSICAL
Anónimo, Bogotá c. 1870
Colección José María
De Mier

Estos tres músicos no identificados parecen pertenecer a la clase alta o media de la ciudad, en la que la actividad musical era considerada como únicamente reservada al campo de la afición. Hacia la mitad del siglo XIX comenzaron a aparecer personas de las clases más acomodadas, extranjeros y comerciantes, que se dedicaron profesionalmente a la música, cambiando el esquema colonial en el que los músicos se situaban más cerca del gremio de los artesanos. En esta imagen se ilustran los tres instrumentos de cuerda que conformaron el conjunto predominante en la música popular de la segunda mitad del siglo XIX: la guitarra de seis órdenes, el requinto, y el tiple o bandola. Ampliamente ilustrados por Torres Méndez a mediados del siglo, es ésta una de las más tempranas imágenes fotográficas que conservamos de ese tipo de conjuntos.

MÚSICOS

Como se vio en el capítulo inicial, la posición social de los músicos en la ciudad hasta el final del período colonial estuvo ligada a la tradición de música eclesiástica, en la que los cantores e intérpretes profesionales se situaban en un rango similar al de los artesanos, compartiendo el mismo estatus y ocupando en la ciudad los mismos lugares de habitación y trabajo. Entre los cantores e instrumentistas era frecuente encontrar indígenas y negros, y sus ocupaciones incluían, además del trabajo de la catedral, actividades musicales en los conventos, colegios, cofradías, fiestas públicas y religiosas. Los *Maestros de Capilla*, tal vez los únicos compositores de ese período, tenían una posición ligeramente más elevada, siendo los encargados de la formación musical en las iglesias y conventos, pero su figuración social dista mucho de la que adquirieron los músicos en el siglo XIX, y las únicas y escasas noticias que de ellos se tienen provienen de documentos notariales.

Con la llegada de las bandas de regimientos militares y la aparición de la música teatral a finales del siglo XVIII comienza a cambiar esta situación, adquiriendo la profesión musical un espacio más significativo en el panorama laboral y social de la ciudad (ver caps. Música en la Iglesia, Música en calles y plazas). Haciendo eco de la ya citada observación de Caicedo y Rojas con respecto a la situación social de la música en Bogotá a finales del siglo XIX, en los siguientes párrafos se intenta, en cuanto la información disponible lo permite, situar en su contexto social y cultural la vida y actividades de algunos de los muchos músicos que contribuyeron al desarrollo de esta actividad en la ciudad a lo largo de ese siglo.

CD2 Corte 14
Peralonso
Pasillo para piano solo
Carmen Manrique Garay, 1899

La batalla de Peralonso fue el mayor triunfo liberal de la Guerra de los Mil Días. Liderada por los generales Rafael Uribe y Benjamín Herrera se libró el 16 de diciembre de 1899. En la obra festiva y de vistoso pianismo de la compositora Carmen Manrique Garay (luego de Quintero), no se intuye la tragedia de Palonegro.

Carmen Manrique concibe una obra que consta de tres pasillos de difícil interpretación, gran vistosidad y dominio del piano. La compositora, de origen bogotano, fue bien conocida en la última década del siglo XIX, aunque se desconocen sus fechas de nacimiento y muerte. Se conservan muchas obras suyas impresas y en alcohólígrafos y gozan de continua popularidad sus pasillos y bambucos. El periódico El Sol, *editado por Jorge Pombo, dió a conocer una de sus polkas:* Mercedes.

E.A.D.

La polaridad observada por Caicedo en 1886 es, aunque un poco esquemática, un buen punto de partida para esta caracterización. Hubo miembros de los altos estratos sociales de la ciudad que pudieron desarrollar una carrera musical sin que ésta fuera solamente un pasatiempo aunque, sin duda, este autor capta muy bien la situación general en la que para la mayoría de los miembros de ese nivel social, la música era poco importante y exclusivamente ornamental, no siendo considerada como una opción real para desarrollar como profesión o actividad principal. Sin embargo, entre los eclesiásticos y en sectores no aristocráticos pero con acceso a cierto nivel de educación, como el caso de la amplia burocracia estatal, el patrón expuesto tendía a resquebrajarse.

La posición de la música en los sectores bajos y medios de la cultura urbana resulta más difícil de precisar y definir. Si bien los arrabales de la ciudad estaban habitados por población campesina e indígena, desde el período colonial ya estaba bien delimitado el sector artesanal que constituía lo que hoy describimos como clase obrera o trabajadora. Cada uno de estos sectores tenía tradiciones musicales distintas pero enraizadas en la cultura colonial, muy fuertemente atada a la Iglesia y a sus festejos. En ella el canto y los instrumentos de cuerda, que para entonces comenzaron a considerarse como nacionales, tenían una posición preponderante. De estos sectores salía la mayoría de los profesionales de la música que desarrollaban su actividad en las iglesias y en conjuntos de música civil y militar.

Si hablamos en términos económicos y más escuetos, los ricos de la ciudad consumían más música, podían pagar un conjunto instrumental para un entierro, un baile o una serenata y una boleta de palco para cualquiera de los conciertos o presentaciones de ópera que se reseñan ampliamente en la prensa contemporánea. Y si bien había algunos de su clase que hacían parte de los conjuntos musicales y orquestas, la mayoría de los integrantes de éstos pertenecía, con algunos sutiles matices, a la gran población de pobres de la ciudad. Ellos por su parte también consumían música y a través de las entradas gratuitas podían asistir a espectáculos. Sin embargo, sus fiestas y bailes o la poca música que podían usar en una velación o entierro eran proporcionadas por ellos mismos y en muchos casos a través de sus propias redes de solidaridad, compadrazgo, vecindario, etc.

Los matices antes mencionados vienen del hecho de que ante todo la profesión musical precisa una formación teórica y técnica que rebasa y pone en un segundo plano otros aspectos de la cultura social. Una vez se tiene acceso a ellas, actúan como agentes de movilidad social que para el período que consideramos, eran equivalentes a la educación formal o superior. Esto vale sobre todo para aquellos que, sin ser sacerdotes o militares de profesión, eran iniciados en la música en los coros de las iglesias y catedrales o en las bandas militares, en la mayoría de los casos siguiendo una tradición familiar o de una de las redes antes mencionadas.

En aquel convulsionado siglo hubo ricos que se empobrecieron y pobres que se enriquecieron pero en lo que a los músicos se refiere, su situación nunca cambió mucho, ya que las opciones musicales en ese medio no proporcionaban ninguna oportunidad de promoción o mejoramiento social. Aun más, en muchas ocasiones los intentos de conformar un conjunto, sociedad o sistema de edición musical terminaban frustrados y acompañados de abultadas pérdidas económicas.

POBRES, ARTESANOS Y TRATANTES

Durante el período colonial, en coros y tribunas de músicos al servicio de las catedrales americanas se crearon, como había sucedido en España desde el siglo XVI, grupos con bastante cohesión entre los cuales, por medio de la tradición familiar o de la creación de diversos tipos de nexos, se permitió la continuidad de la profesión y el avance social y económico de sus miembros. A finales del siglo XVIII la tribuna de músicos de la catedral de Caracas es escenario de un ilustrativo caso a este respecto. Un clima de cierto cosmopolitismo y de decidida vocación independentista y anti-colonial parece haber sido aquel al que pertenecieron músicos como José Cayetano Carreño, músico y compositor de extracción social media, padre de Simón Rodríguez y de Manuel Antonio Carreño y abuelo de Teresa Carreño, hija de este último. Uno de los compañeros de Carreño era Manuel Sucre, organista de la catedral y tío de Antonio José, el Gran Mariscal de Ayacucho. Otro de los músicos asociado a ese círculo fue Bartolomé Bello, padre de Andrés Bello y sin duda familiar de Atanasio Bello. Este ambiente de apertura estética e intelectual había recibido una década antes un fuerte impulso de parte de Pedro Palacios y Sojo, tío abuelo de Simón Bolívar, quien introdujo los recientes estilos europeos en la vida musical de la ciudad.

Dichos grupos parecen haber existido en Santafé, aunque como se verá de los casos que se exponen a continuación, dentro de un clima intelectual muy diferente, conservador y aferrado a la tradición colonial. Cuando, como ya se mencionó, en 1816 Ramón Gil Delgadillo, hijo de Andrés Delgadillo, cantante de la catedral de la ciudad, manifiesta su deseo de ingresar en el Convento de Santo Domingo para 'el servicio del coro', eleva el memorial correspondiente en el que aporta pruebas sobre su legitimidad (obtenida por matrimonio de sus padres después de su nacimiento), proceso en el que participan como testigos Domingo Quijano, cantante de la catedral, y Mauro González, instrumentista de la misma (ver cap. Música en la Iglesia).

En 1817, como ya se mencionó, Quijano quien es cantante al servicio de la catedral desde1806, consigue que sus cuatro hijos sean admitidos como 'tiples' de la misma. Uno de ellos es Santos Quijano (c.1809-c.1892), uno de los más prominentes compositores y músicos de mediados del siglo, quien además de haber sido Maestro de Capilla de la catedral entre 1884 y 1892, fue el encargado de la publicación del suplemento musical de *El Mosaico* entre 1859 y 1861. Sus dos hijos Hipólito y Emiliano Quijano le siguieron en la profesión musical. Emiliano era profesor de piano en la Academia Nacional de Música en 1889.

SANTOS QUIJANO V.
(c. 1807- c.1892)
Fotografía de Demetrio Paredes
(?), c. 1860
Colección José María De Mier

'BAMBUCO - AIRE NACIONAL NEO-GRANADINO'
Francisco Boada, Manuel M. Rueda, Bogotá, c. 1852
Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura

Obra a cuatro manos, la primera experimentación sobre el esquema melódico-armónico llamado 'bambuco', que en las décadas siguientes se desarrollaría como género vocal e instrumental, y sería el principal componente en el proceso de búsqueda de una música nacional. Francisco Boada fue el autor de la primera obra de teoría musical en la ciudad y el país. Manuel M. Rueda fue maestro de capilla de la Catedral hacia 1860. Se incluye la grabación de su villancico 'Los Negritos', en aire de bambuco (CD2 Corte 5).

Mariano Ibero (?-c1835), organista del Convento de Santo Domingo, compañero de los arriba citados Quijano y Delgadillo, tuvo como probable discípulo y posterior yerno a Eugenio Salas, de madre humilde con residencia en el barrio de San Victorino. En 1831 encontramos a Salas entre los estudiantes del Colegio del Rosario y en 1833 como encargado de la cátedra de música del mismo colegio y del coro y tal vez organista suplente, o como titular en reemplazo de Ibero y director musical del Convento de Santo Domingo. En su testamento de 1843 año en que murió 'andando apenas su sexto lustro', declara que tenía sus instrumentos de 'música y grabado' y que su esposa había aportado al matrimonio un 'pianoforte organizado' herencia de Ibero, tal vez un piano de rodillos, que Salas empeñó para comprar del gobierno los utensilios de una litografía que aparentemente nunca logró poner a funcionar (ver Ediciones musicales).

Francisco Londoño (c.1805-54), guitarrista y compositor y una de las figuras más conocidas del momento, es testigo de la firma del testamento de Salas y estaba unido a éste por compadrazgo contraído en 1841, y con su esposa Nicanora Ibero (?-1841), fue padrino de la primera de los cinco hijos de aquél. Londoño vivía también en el barrio de San Victorino y de acuerdo a Caicedo y Rojas era antioqueño, sastre y negro hijo de esclavos libertos (José Ma. Londoño y Petronila Martínez). De acuerdo a otros documentos es posible que Londoño también se desempeñara como Síndico del Hospital de La Caridad, alrededor de 1850-53 y ya en el año 1855 su nombre desaparece de ellos. Dos de sus composiciones para guitarra (una contradanza y un vals) fueron publicadas por *El Neo-Granadino* entre 1848-49.

Había otros músicos que residían en el mismo vecindario. En 1830 en la carrera doce entre calles quince y dieciséis habitaba Valentín Franco (?-c. 1860) quien reemplazó a Juan de Dios Torres a su muerte como Maestro de Capilla de la catedral, compositor de piezas que según Osorio Ricaurte, se usaban en muchas de las iglesias de Bogotá. Como se ha visto el grupo de músicos con que contaba la catedral desarrolló una importante actividad fuera de ella. Contamos con muy pocos datos de Manuel M. Rueda (?-c.1881), quien comenzó a ser Maestro de Capilla de la catedral a mediados del siglo como sucesor de Franco. En 1870 de acuerdo a Perdomo Escobar, publica un 'Manual de Organistas y Cantores' y su presencia está documentada en 1875 y hasta 1881.Una de sus contribuciones más importantes es haber sido el primero, junto con Francisco Boada en experimentar alrededor de 1852-3, con unas variaciones

para piano a cuatro manos sobre el esquema melódico-armónico conocido como *bambuco*. Partícipe del clima de nacionalismo que se vivía en ese momento, este trabajo y las posteriores y más logradas elaboraciones de Nicomedes Mata (nunca publicada) y Manuel María Párraga cristalizarían el anhelo de usar, al estilo del nacionalismo musical europeo, motivos propios para la música académica. Su hijos Víctor Manuel y Martín Alberto también fueron músicos, Víctor Manuel fue flautista y Martín Alberto Rueda (c.1880-c.1945), desde 1907 concertador de la compañía de zarzuela Del Diestro con la cual efectuó una gira internacional en ese año, que lo llevó a Cuba y México en donde permaneció algunos años. Antes de su viaje lo encontramos entre los profesores de piano de la Academia Nacional de Música y a su regreso como director del Conservatorio de Ibagué.

Otro de los residentes de San Victorino en 1858 era el ya mencionado guitarrista Nicomedes Mata Guzmán (c.1830- ?), hijo de Juan de la Mata Guzmán (?-c.1854) y Agapita Molano, cuya familia vivía desde 1828 en la actual calle doce entre carreras once y doce. Las primeras menciones documentales sobre él se refieren a su participación como intérprete de la viola en la orquesta de la Sociedad Filarmónica en donde tocaba con el ya mencionado Santos Quijano, igual que con Mariano de la Hortúa, ambos violoncellistas. Al igual que Boada y Rueda se le puede ubicar en el grupo de músicos que hizo los primeros intentos de creación de música nacional. Así se puede entender su participación en 1856 en el concierto en el que él en la guitarra, Manuel María Párraga en el piano y Achille de Malavasi, flautista italiano de visita en la ciudad, presentaron como un obsequio al público de la ciudad, su elaboración de una serie de variaciones para estos instrumentos sobre el bambuco.

Ignacio Figueroa Domenech (1819-?) y su hijo Daniel Figueroa Pedreros (?-1887), también residentes del mismo barrio, son miembros destacados de una numerosa familia que durante varias generaciones se dedicó a la practica de la música. Es probable que la familia estuviese emparentada con Nicolás de Figueroa, el mencionado Maestro de Capilla de la catedral de Santafé a mediados del siglo XVIII. A finales del siglo XIX y comienzos del XX tres de sus miembros, Mariano (violín), Luis (viola) y Antonio (violoncello) pertenecieron a la conocida orquesta dirigida por Manuel Conti.

Una familia de músicos que presenta algunos elementos diferentes dentro de la misma situación social es la encabezada por Mariano de la Hortúa Parra (c.1778-1854) quien heredó de su padre, José Ignacio de la Hortúa (?-1828), el negocio de molinos y fue propietario del llamado Molino de Hortúa o de la Hortúa, situado en donde hoy se levanta el hospital que lleva su nombre. Vivía en la calle principal del barrio de Santa Bárbara (actual carrera séptima entre calles cuarta y quinta) y tenía otras propiedades heredadas de su padre. De su matrimonio con Teodora López nacieron Pedro (c.1810-1881), Juan, Ruperto (c.1811-1872), Tiburcio (c.1818-c1880), Francisco Javier (c.1826-1876), Jerónimo, Juana (?-1879) y Gregoria. Alrededor de 1828, Perdomo aporta documentos que ubican a Mariano de la Hortúa en Zipaquirá al frente de una escuela de música y en 1838 era el catedrático de Música Vocal en el colegio de San Bartolomé; su hijo Tiburcio con otros fue alumno del mencionado curso. Entre 1843 y 45 este último tam-

CD2 Corte 6
Mi despedida
Valse-pasillo para piano
(1866)
Daniel Figueroa Pedreros
(?-1887)

Pertenece Daniel Figueroa a una de las familias más antiguas y activas de la Colombia musical del siglo XIX. Hijo de Ignacio Figueroa, quien colaboró ampliamente con la Sociedad Filarmónica de Bogotá, Daniel fue una figura importante en la Academia Nacional de Música. Luego de una breve estadía en París, regresó a la Academia a regentar las cátedras de piano y contrabajo. El pasillo Mi despedida *ostenta el honor de ser uno de los primeros aires nacionales publicados. Se encuentra en la colección titulada* La música, *periódico quincenal patrocinado por Juan Crisóstomo Osorio; apareció en el número III del semestre I el 15 de septiembre de 1866, "Dedicado a la señora Enriqueta G. de Castell en el día de su beneficio". Este pasillo conserva gran relación con el vals, si bien está concebido en forma binaria, la forma característica de la contradanza. La figura rítmica en el acompañamiento es la que distingue el género, desde sus inicios hasta hoy.*

E.A.D.

bién figura entre los estudiantes de los cursos en la facultad de Ciencias Eclesiásticas de la misma institución.

La mayoría de ellos tuvieron importante figuración como intérpretes del violín, fagot y timbales en los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Ruperto legitimó su matrimonio antes de morir casándose con Concepción Díaz y muy probablemente haya sido hijo suyo Francisco J. de la Hortúa, quien en 1881 presta sus servicios como afinador de pianos en la ciudad y puede ser el mismo mencionado en un documento notarial como Francisco José de la Hortúa en 1851.

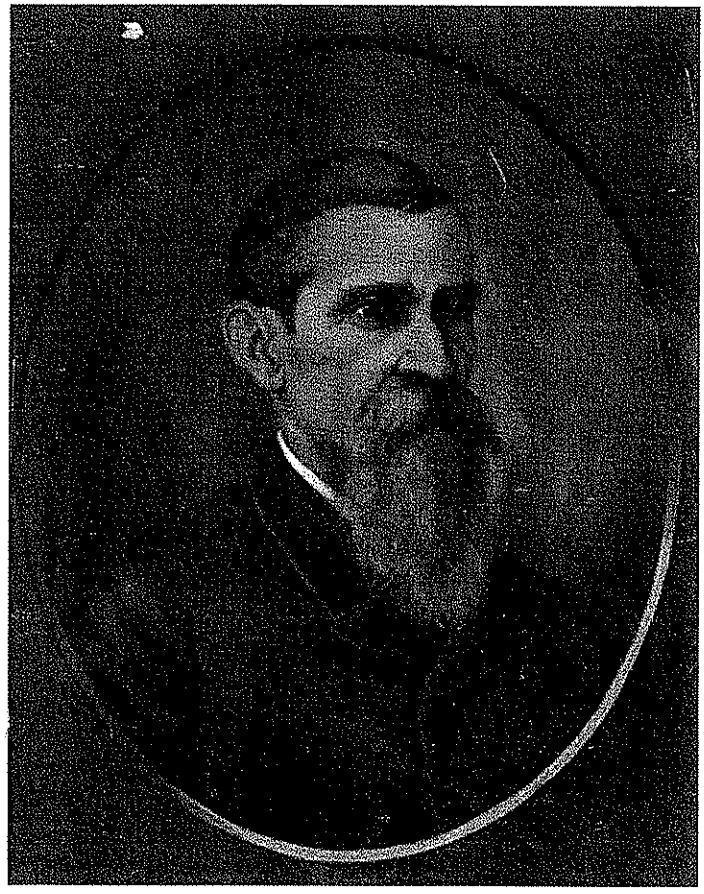
En 1849 Vicente Pizarro aparece matriculado en la Facultad de Literatura del Colegio Mayor de San Bartolomé. En 1884 realiza un concierto como acompañante en la guitarra, con Pedro Morales Pino en la bandola y en 1886 anuncia su Agencia Musical situada en la carrera octava entre calles cuarta y quinta en el barrio de Santa Bárbara, la cual seguiría funcionando hasta 1893. En ese momento las otras agencias existentes eran la de Oreste Sindici, situada en la esquina de la carrera sexta con calle décima y la 'Agencia Filarmónica' de Emilio Conti, en la Plaza de Bolívar.

Es difícil precisar socialmente a aquellos que vagamente recibían el nombre de artesanos pero de acuerdo con los documentos disponibles, es posible asegurar que José María d'Aleman, era uno de ellos. En 1836 tenía una tienda de mercancías en el barrio de San Victorino y en 1849 estableció una casa en la carrera tercera entre calles décima y once, para que pudieran vivir los siete hijos que tenía con dos mujeres, todos probablemente nacidos fuera de la ciudad: tres con Benita Pardo, Carlos Borromeo, Genaro (c.1840- ?) y Luis y cuatro con Santos Raigoso, Pascuala, Ascención, Daría y Telésforo (c.1844-1927). Un documento de 1844 en La Mesa nos puede orientar con respecto a las conexiones campesinas de las dos mujeres. De acuerdo a Price, d'Aleman estuvo en 1846 entre los socios de la Sociedad Filarmónica y en 1849 resultó involucrado en una causa judicial por perjurio como testigo en un negocio de dinero y fue condenado, junto con los demás testigos a ocho años de trabajos forzados en Cartagena, que fueron reducidos a cuatro. Es posible que ese sea el viaje que hizo en 1851 a Honda y Cartagena; sin embargo, en 1856 ya se encuentra de nuevo en Bogotá.

Uno de los aspectos más interesantes de la vida de d'Aleman está contenido en un documento de marzo de 1850 en el que le confiere un poder al célebre doctor José Raimundo Russi. En su narración de los hechos ocurridos en 1851, Ibáñez cita la amistad entre Russi y José M. d'Aleman, llamando a este último 'reo rematado', indicando además, como indicio de complicidad, que sus casas tenían comunicación. En uno de los folletos que editó en 1851 en su defensa, este hecho es confirmado por Russi al igual que la denuncia de los atropellos cometidos por la policía al registrar su casa y la de su amigo. Russi aparece ligado con la práctica musical, ya que entre los bienes mencionados en su testamento hay un órgano que éste había hecho construir pero que aún no le había sido entregado. Esto nos lleva a pensar en que es muy probable que también fuese familiar de Saturnino Russi, carpintero y músico, quien fue el profesor de iniciación musical de José M. Ponce de León.

Unas décadas más tarde dos de los hijos de d'Aleman empiezan a tener una larga figuración en la vida musical de la ciudad. En 1871 Telésforo anuncia en *El Mosaico* su agencia musical 'La Lira', que llama 'agencia de música mística y profana' situada en la calle doce entre carreras sexta y séptima, muy cerca de la 'Rosa Blanca' (ver 'Establecimientos públicos'). En el anuncio están claramente definidos los espacios en los que se desarrollaba el oficio y la profesión musical en esos años, los cuales sin muchas dudas se puede ampliar a las décadas anteriores y siguientes. Se ofrece música para 'bailes, tertulias, comidas, cenas, serenatas y paseos para dentro y fuera de la capital' al igual que 'misas, exequias, velaciones y toda clase de funciones religiosas' todo 'ejecutado satisfactoriamente y por un precio muy módico'. Su agencia seguía existiendo en 1877 momento de la publicación de su método para tocar la bandola (ver cap. Instrumentos).

En 1881 y 86 Telésforo da muestras de gran actividad, figura como dibujante y grabador en metales, atendiendo en la calle décima entre carreras once y doce en el barrio de San Victorino, la misma dirección en que atendía su nuevo conjunto instrumental, llamado 'Sexteto d'Aleman'. La otra agencia musical era la de Ramón Pereira Ch. situada en la carrera séptima entre calles cuarta y quinta en Santa Bárbara. Este último era también dueño de una agencia funeraria que atendía en otro lugar. En el mismo año F. Román Pereira es afinador de pianos con tienda en la misma calle en que trabajaba d'Aleman. Es posible su vinculación con Cayetano Pereira, director de la banda en los años 1870 y miembro también del 'Sexteto de la Harmonía' como intérprete de corneta a pistón. Más tarde en los años 1890, Telésforo se esfuerza por conseguir un equipo de tipografía musical que usa para producir partituras, que fueron publicadas por las principales imprentas de la ciudad. De Genaro d'Aleman tenemos menos noticias. En la década de 1880 es profesor de flauta de la Academia Nacional de Música; en 1883 lo encontramos como miembro de su Junta Directiva y en 1889 sigue aún en la lista de docentes.



VICENTE VARGAS DE LA ROSA
(1833-1898)
Colección Conservatorio Nacional de Música

Los casos de Vicente Vargas de la Rosa (1833-98) y Pedro Morales Pino (1863-1926) sirven para ilustrar las trayectorias de dos artistas que, viniendo de una extracción social muy distinta, encontraron en Bogotá el clima propicio para realizar una significativa labor musical.

El primero proviene de una familia educada de provincia y, en efecto, de una región del país que al ser un importante centro comercial no se mantuvo al margen de las influencias culturales que llegaron a la capital. Es probable que la inestabilidad de la guerra civil de ese momento lo haya forzado a dejar su nativa Mompox en 1860. Una vez establecido en la capital, Vargas anuncia en el influyente periódico *El Mosaico* sus servicios

José María Ponce de León y Julio Quevedo Arvelo
Boceto de óleo de Ricardo Acevedo Bernal

Aparecen los compositores, a quienes unía una estrecha amistad, en el órgano de la Catedral. Aunque ninguno de ellos estuvo vinculado formalmente a la Catedral, ambos escribieron obras religiosas, muy apreciadas en la ciudad.

como profesor de teoría musical, canto, flauta, piano y guitarra. También ofrecía servicio de afinación de pianos y de copia musical y su casa, sede de su trabajo, se encontraba situada en la calle diecisiete entre carreras quinta y séptima en el Barrio de las Nieves. Después de obtener una notoria reputación como maestro particular, Vargas se convirtió en profesor de la Academia Nacional de Música en donde su obra teórica de 1882 fue adoptada como libro de texto.

Un año antes, en un comentario con relación a la Exposición Nacional que se celebró en Bogotá, se anota que el 'joven Pedro Morales' se distinguió por dibujos a lápiz entre los que se incluían los de Teresa Tanco y Salvador Camacho Roldán además de dos paisajes al pastel copias de originales. Morales Pino había venido a Bogotá desde Cartago a través de Ibagué, a instancias de Adolfo Sicard, quien poseía un plantel educativo en esta ciudad. El editorialista de *El Obrero*, indica que para entonces Morales tenía sólo dieciocho años y no había recibido más de ocho meses de lecciones en la academia de Felipe Santiago Gutiérrez. Agrega que merece todo el apoyo 'por su pobreza suma que lo habría condenado a la inacción y al olvido' y que había sido descubierto por 'una persona extraña y también pobre pero apasionada por las bellas artes', interesante y revelador epíteto para Sicard.

En otra sección se reseña su primera presentación de 1884 en dúo de guitarra y bandola, evento que fue fundamental en la introducción de los tríos y las estudiantinas en las presentaciones musicales públicas de la ciudad. (ver caps. Instrumentos y Conciertos). Cuatro años más tarde obtiene un premio en la exposición artística de ese año y en *El Telegrama* se le llama 'conocido artista' y se indica que es también 'delicado compositor de primores que él mismo ejecuta con rara maestría en la bandurria'. Solo una década más tarde se lanza como compositor y director de su propia agrupación. Como miembro del Club Maceo, simpatizante de la lucha independentista de Cuba, se hace acreedor a un artículo de Fray Candil, controvertido periodista cubano, apoyado por una fotografía aparecida en la influyente y novedosa *Revista Ilustrada*. Este importante espaldarazo, la publicación de sus primeras obras y la realización de importantes conciertos en la ciudad nos indican una delicada orquestación de su viaje a los Estados Unidos con la Lira Colombiana.

Como un elemento más de continuidad de la cultura colonial, en este período los músicos encontraron posibilidades de promoción social y profesional en las carreras eclesiástica y militar. Sin embargo en esta última, al tratarse de una época propensa a la creación de figuras heroicas, la posición social de los músicos que participaron en ella ha tendido a sobrevalorarse al considerarse junto con su profesión el hecho de haber estado asociado a notorias figuras o haber participado en importantes eventos militares del largo proceso de separación de la dominación hispánica. Como se puede concluir de los documentos, estos músicos nunca estuvieron en las filas de la oficialidad y sus pensiones reflejan el bajo estatus que la música tenía en el estamento militar.

De acuerdo a la anécdota referida por Cordovez Moure, Nicolás Quevedo Rachadell (1803-74) era alférez en julio de 1828 cuando se negó a participar en la parodia de fusilamiento en efigie de Santander, un día que se encontraba en la Quinta de Bolívar como parte de la banda del batallón Granaderos que tocaba para el baile. Vivía también en el barrio de San Victorino y estaba ligado por vínculos de amistad a importantes familias de Bogotá, a la familia Párraga y otras familias venezolanas que se habían establecido en la ciudad. En 1830 se retiró del ejército y en 1860 figura como Sargento Mayor en las listas de retirados con una pensión vitalicia de 384 pesos anuales. Sus hijos, Margarita (como cantante) y Julio Quevedo Arvelo (1829-1897) participaron activamente en la vida musical de la ciudad, este último forjándose una imagen de 'artista romántico' que ha alimentado la leyenda.

Otro de los músicos que se inició como militar y que recibió una pensión del ejército nacional fue José María Cancino (?-c.1860), quien en 1849 y 50 era 'Músico Mayor' del Batallón Guardia Nacional Auxiliar de Bogotá y a su cargo tenía veinte músicos. En esta última fecha figura retirado como Alférez Segundo con una pensión de aproximadamente once pesos anuales, que era sólo un poco más que lo que recibían los cornetas, quienes tenían entre dos y tres pesos y medio. Éste, de acuerdo a Martínez Montoya fue quien estuvo a cargo de la música en las celebraciones que se hicieron con motivo de la victoria de Boyacá. Eladio Cancino, su hijo, fue clarinetista y participó muy activamente en la vida musical de la Sociedad Filarmónica; parece haber tenido entrenamiento como músico de banda y es de resaltar que fue el intérprete de los únicos conciertos para instrumento solista y movimientos concertantes incluidos en los programas ofrecidos por dicha sociedad.

JULIO QUEVEDO ARVELO
Litografía de Jerónimo Martínez en la portada de los valses 'Recuerdos de Ubaque' Album Musical, c. 1854
Centro de Documentación Musical

CD1 CORTE 21
LA ILUSIÓN
Contradanza
Julio Quevedo Arvelo (1829-1897)

Esta pieza circuló, como otras de esta recopilación, con el con el periódico El Neo-Granadino entre 1848 y 1849. No es una pieza de ritmo bailable; es un breve ejercicio de composición que parte de una pieza de baile. Quevedo es uno de los compositores capitalinos más importantes del siglo XIX.

En esta corta obra se presenta en sociedad, a la edad de 19 años, una figura romántica cuyo principal legado es la música de uso religioso. Conocido como el "Chapín", por la deformidad de sus pies, Quevedo vivió una vida de encierro en sus primeros años; luego fue profesor de música, aventurero en la tierra de su padre, el músico venezolano Nicolás Quevedo Rachadell y en sus últimos años, volvió a un relativo encierro en Zipaquirá.

E.A.D.

RICOS, ARISTÓCRATAS, COMERCIANTES, EXTRANJEROS

La dificultad real de escoger la música como profesión en los estratos altos de la sociedad bogotana se puede ejemplificar a través de la vida y trayectoria de Teresa Tanco de Herrera (1859-1946), José María Ponce de León (1846-82) y Carlos Umaña Santamaría (1862-1917). Los tres provenían de familias adineradas cuyos miembros habían combinado las inversiones y el comercio con carreras en la burocracia colonial y republicana. Los medios económicos y su elevada posición social les permitió a los tres obtener una mejor educación musical que aquella ofrecida en la ciudad y su desempeño ilustra una vez más la ya citada observación de Caicedo y Rojas.

A comienzos de los años 80 el quisquilloso argentino Miguel Cané alaba la sensibilidad de Teresa así como el culto ambiente de las tertulias y veladas musicales en las que participaba con asistencia de intelectuales y miembros de la clase dirigente del momento. Su zarzuela de 1883 la encaminó a convertirse en uno de los pilares de la actividad musical en Bogotá en las décadas que siguieron, como pianista y como organizadora de conciertos y veladas que junto con las presentaciones de las pocas compañías de ópera y de zarzuela constituyeron la vida cultural de la ciudad en los años finales del siglo XIX. Teresa Tanco mantuvo un perfil bajo en cuanto a su talento musical y posiblemente, aunque lo hubiera deseado, no logró tener reconocimiento como compositora e intérprete por que, como era de esperarse, no se le abrieron espacios diferentes a los de su condición de 'dama' de la alta sociedad en el papel de organizadora de actos culturales y de beneficencia. Los nexos familiares la unieron a los miembros de la colonia diplomática de la ciudad, a las altas jerarquías eclesiásticas y a la familia de José María Ponce de León.

Teresa Tanco Cordovez
Fotografía de Demetrio Paredes (?) c. 1880
Colección Banco de la República

Pianista, compositora, organizadora de conciertos, espectáculos musicales y tertulias, perteneció a la élite social bogotana, en donde a pesar de sus capacidades musicales, no asumió completamente la actividad musical más que en carácter de aficionada.

Al analizar la contribución nacional a la música académica en 1894, Narciso Garay no encuentra muy significativas las óperas de Ponce de León. No se tiene una idea clara de su educación musical, aunque se sabe que se inició en clases particulares con un sastre músico y a pesar de que varios autores afirman que estudió en el Conservatorio de París no existen documentos que atestiguen su paso por esa institución. Se conoce su actividad como director de banda en Bogotá al regreso de su viaje por Europa, la que por cierto al decir de Rafael Pombo (1833-1912), estaba muy por debajo de sus capacidades. Sus obras muestran competencia pero no reflejan la elevada estatura musical en la que insisten sus biógrafos. Es posible que la visibilidad de su figura haya que tomarla como producto de circunstancias externas a la música, por un lado la elevada posición social de su familia, su temprana muerte y en particular el haber formado parte,

tal vez un poco sin quererlo, de proyectos culturales nacionalistas inspirados por Pombo, Alberto Urdaneta y otros intelectuales.

La participación de Carlos Umaña en la vida musical de la ciudad fue amplia. En su familia la música fue importante y debió iniciar su estudio a temprana edad. Su hermana Magdalena por ejemplo, llevó en 1876 como bienes a su matrimonio con Emilio Pardo, un 'piano con su asiento y un estante para la música'. Como ejecutante del piano, Carlos participó en varias ocasiones en conciertos y veladas en los teatros públicos de la ciudad. Por otra parte, antes de su viaje a Europa solía tocar a cuatro manos con Teresa Tanco y después de su regreso acompañaba a Nicolle Garay, hermana de Narciso, quienes habían partido para Europa en 1894 y regresarón cuatro años después. Antes de su profesión sacerdotal tomó parte en la actividad musical doméstica de la clase alta bogotana, como cuando en 1896, como socio del *Gun Club*, hizo la adaptación de unas 'Canciones Francesas' arregladas para cuadrillas, para el baile que allí se celebró en octubre de ese año. Más tarde fue Maestro de Capilla de la catedral, en los años finales de su vida.

En niveles económicamente prestigiosos y pudientes, aunque no pertenecientes a la rica oligarquía de la ciudad, encontramos a la familia Párraga, hogar de Manuel María Párraga (c.1835- ?) y de su hermana menor Mercedes Párraga de Quijano (c.1845-1871). Ambos fueron hijos de Francisco Párraga y Paula Paredes, él venezolano de Valencia y ella de Piedecuesta, hermana del hombre público, embajador y ministro Victoriano de Diego Paredes, padre a su vez de Demetrio, Temístocles y Aristides Paredes, dibujante y fotógrafo el primero, político el segundo, educador y divulgador de materias científicas el tercero. Los Paredes (dos de los cuales participaron como violinistas en la orquesta de la Sociedad Filarmónica) y sus primos Párraga, Francisco, Fernando y Manuel María habían viajado muy jóvenes a Europa y se establecieron en los Estados Unidos durante algunos años en 1852. Allí Demetrio y Manuel María, al igual que su cercano amigo, también músico y compositor Carlos Mera, fueron durante algunos años profesores de dibujo, piano y español en el internado femenino 'South Carolina Female Collegiate Institute' situado en Barhamville, en las afueras de Columbia, Carolina del Sur. Después de haber efectuado las primeras publicaciones de sus obras en Columbia y Nueva York, Párraga regresa al país a finales de 1855 y al año siguiente participa en el mencionado concierto en el que su improvisación sobre el bambuco con Mata y Malavasi fue el punto de partida para la elaboración de sus conocidas variaciones sobre el Bambuco. Párraga estaba mejor preparado que sus otros colegas músicos para producir una obra de gran aliento pianístico. Su permanencia en el exterior le permitió estar familiarizado con las obras de Herz, Thalberg y Gottschalk y es muy probable que en Nueva York haya podido asistir a sus conciertos. Por otra parte, su talento pianístico y conocimiento del instrumento le permitieron plasmar obras que seguían dicha tradición como sus series de variaciones sobre el torbellino y el bambuco. La primera, que el llamó 'El Tiple' evoca 'The Banjo' de Gottschalk, uso emblemático de un instrumento musical como símbolo de música nacional. En la segunda, elabora mucho más que sus antecesores Rueda y Boada el mismo esquema melódico y armónico. Sus demás obras se apegan al repertorio del momento, la mayoría son piezas de baile

CD2 Corte 12
L'Aube
(Las tres de la mañana)
Polka para piano
Teresa Tanco Cordovez
(1864-1945)

Teresa Tanco (luego de Herrera) fue conocida en el medio bogotano por sus dotes de pianista y por su zarzuela de 1883, Similia Similibus, *sobre textos de Carlos Saenz E. Estudió música en la capital con Vicente Vargas de la Rosa (1833-1898) uno de los profesores más apreciados en el medio. La polca para piano titulada* L'Aube *(La alborada) nos brinda una buena oportunidad para apreciar las dotes pianísticas de la compositora, autora también de un conjunto de valses titulado* Primavera *y obras religiosas de corte sencillo y ánimo fervoroso.* L'Aube *lleva como subtitulo, "Las tres de la mañana"; a ésa hora terminaban los bailes capitalinos y la compositora combina los campanazos que anuncian la alborada con los últimos acordes de una enérgica polca. La partitura empleada para la presente grabación fue bellamente grabada por la casa Venturini en Florencia.*

CD2 Corte 1
Virginia
Polka-mazurka
M[ercedes Párraga] *de Quijano (1825-1854)*

Las mujeres compositoras y pianistas tuvieron su lugar en el panorama musical de mediados del siglo XIX. La obra de Mercedes Párraga, publicada en el semanario 'El Mosaico', llama la atención por lo preciso y contrastado de su forma. Combina la polka y la mazurca y en la sección media de la pieza ofrece nuevas melodías, armonías y sonoridades.

E.A.D.

y otras siguen el estilo de los estudios y fantasías brillantes y de concierto de los compositores-pianistas de aquel momento.

Mercedes, compositora y escritora, fue la primera esposa del historiador y bibliotecario José María Quijano Otero quien también estaba ligado a la familia como socio de Fernando y Francisco Párraga, los dos hermanos mayores de Manuel María, en la compañía Párraga & Quijano, activa en inversiones, exportaciones, importaciones y comercio a mediados del siglo. Se conocen dos de sus composiciones, la polka-mazurka *Virginia*, dedicada al nacimiento de su hija compuesta alrededor de 1860-61 y el vals *Miosotis*, publicado en el No. 6 del periódico *La Música*, de Juan Crisóstomo Osorio en 1866. Carlos Mera por su parte permaneció en los Estados Unidos; allí se casó y se estableció en Richmond, Virginia, en donde él y posteriormente su hija fueron profesores de piano. Durante la guerra civil de 1862-65, Mera tomó partido por el sur esclavista y una de sus canciones, *No Surrender*, figura en los anales de la música popular en el campo confederado durante esta sangrienta conflagración.

Muchos extranjeros venidos al país durante la década de 1840 participaron en calidad de aficionados en la vida musical de Bogotá en los años siguientes. En el caso de los venezolanos, venían de un ambiente cultural más rico y cosmopolita, el que como se ha dicho había permitido que la música europea de estilo clásico, al igual que la ópera y la música de baile de moda empezaran a difundirse en Caracas en los años 1820 y 30 del siglo XIX, por lo menos una década antes que en Bogotá. El caso de los ingleses y norteamericanos es también particular ya que para ese momento saber leer música y tocar un instrumento, así como conocer los bailes de moda eran parte de la buena educación que recibían las clases medias y altas, estratos de los cuales provenían muchos de los extranjeros que se radicaron en la ciudad durante el período mencionado.

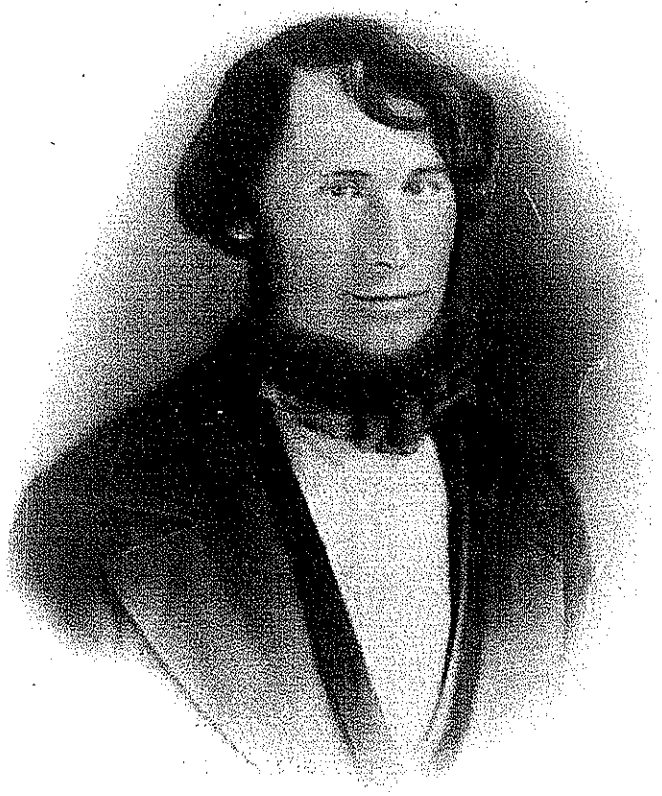
Los conocimientos musicales de los extranjeros eran más sólidos y prácticos, especialmente si tenemos en cuenta que en la tradición protestante, calvinista o luterana el canto de los himnos usando notación musical es algo que se incorpora a la cotidianidad muy temprano en la vida. Por otra parte, los conocimientos adquiridos en instrumentos muy poco conocidos en nuestro medio como el piano, el violín y los instrumentos de viento (*cornet a piston*, trompa, flauta, etc.) colocaban a simples aficionados competentes en calidad de profesionales en un medio anquilosado y de mentalidad muy tradicional como aquel de los músicos pertenecientes a la catedral o a las bandas militares.

Tal vez el primero de éstos fue William Wills (1805-75) quien llegó a Colombia en 1826 e inmediatamente se insertó en los altos círculos sociales y políticos. Wills tenía una buena educación y sin ser un aristócrata, era el típico 'caballero' inglés. La destreza en el baile y la flauta, además de su natural simpatía, fueron convenientes gracias sociales observadas por sus contertulios y amigos en Bogotá y que mantuvo hasta su muerte. Su descendiente, Alejandro Wills (1884-1943) habría de ser uno de los más importantes compositores e intérpretes de la música colombiana en la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo el caso más notorio es el de Henry Price (1819-63) nacido en Londres, hijo de James B. Price y Elizabeth Hunt, quien llega joven al país desde Nueva York en 1843 como empleado de la casa comercial de David Castello, su suegro. Los Nunes Castello y los Fonseca Brandon eran dos de las principales y más antiguas familias judías portuguesas de Londres, comerciantes y empresarios ultramarinos por generaciones y también aficionados a la música. Edmundo Castello es mencionado como pianista y Elisa Castello (1823-90), la esposa de Price, participó como cantante en muchos de los conciertos de la sociedad fundada por su esposo. Price por su parte también había recibido una educación en la que las bellas artes y la música (piano, arpa y violín) ocupaban un lugar especial, aficiones que cultivó y que quiso divulgar y popularizar con ánimo educativo enmarcado en el proceso de construcción de nación que vivía el país, impulso que también lo llevó a participar en la Comisión Corográfica como dibujante. En 1860 ya hacía algunos años había regresado a un vecindario de clase media en Brooklyn en donde vivía con su esposa y siete hijos. Los datos del censo de ese año nos indican que se desempeñaba como comerciante y tenía dos sirvientas irlandesas. Una vez que regresó al país, su hijo Jorge Wilson Price (1853-1953) sin ser músico profesional se convirtió en una importante figura de la música en la ciudad, comerciante, gestor y primer director de la Academia Nacional de Música (ver cap. Instituciones).

La Sociedad fundada por Price contó con el apoyo, también económico suponemos, de los extranjeros residentes en Bogotá. Ingleses como John N. Bonitto, David Castello y otros extranjeros como Leopoldo Schloss estuvieron entre sus directivas. Entre sus socios hubo otros como Abraham Crosswaite, Lucio Davoren, Patricio Wilson, Carlos Michelsen, Juan de Brigard, Agustín Codazzi y Dundas Logan, entre otros. Este último escocés y próspero dueño de la más importante pesebrera de la ciudad, cuya hija Susana tuvo una hija de uno de los primeros artistas de talla internacional en visitar la ciudad en1852, el violinista holandés Franz Coenen (Francisca, quien murió a los catorce años en 1867).

Otros extranjeros intervinieron en las actividades musicales de la Sociedad Filarmónica creada por Price. El inglés Henry Jessup y los hermanos Leopoldo y Daniel Schloss, todos comerciantes, tocaron respectivamente la trompa y el violín en su orquesta y los norteamericanos J. E. Bennet (también fotógrafo) y Hulsembeck cantaron en muchos de los conciertos.



HENRY PRICE
(1819-1863)
Colección familia Price,
copia de daguerrotipo c.1854

ANUNCIO PUBLICITARIO
'El Día', julio 12 1851
Biblioteca Nacional de Colombia

Aviso en el que se ofrecen para la venta los valses 'Los Placeres de Bogotá', de Joaquín Guarín, en el almacén de Alejandro Lindig, comerciante, quien participó como pianista y cantante en los conciertos de la Sociedad Filarmónica a mediados del siglo XIX, y fue fundador, junto con Manuel María Párraga, de la 'Unión Musical'.

Otros integrantes de la colonia inglesa eran músicos aficionados, como es el caso de George W. Powles, hijo de John Diston Powles, uno de los más importantes inversionistas ingleses en el país. Price compuso una colección de valses para Powles y Jessup, a quienes llama sus alumnos y un arreglo para violín y viola con piano de la *Marcha triunfal* que había compuesto en 1854 para Tomás Cipriano de Mosquera, triunfante en la revolución de Melo, dedicada a Schloss y Jessup. En ese momento otro de los extranjeros asociados en transacciones comerciales con los anteriores fue Thomas Fallon, padre de Diego.

Alejandro Lindig (?-c.1861) con su hermano Guillermo, nativos de Sajonia, aparecen como residentes en Bogotá al menos desde 1849 en documentos referentes a transacciones comerciales. Relacionados con destacadas familias de la ciudad, su hermana Clara contrae matrimonio con Bendix Koppel y los dos hermanos tienen cercanas relaciones con personalidades del gobierno como José Hilario López y Victoriano de Diego Paredes. En 1849-50 Alejandro Lindig participa como pianista y cantante en conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica y en 1858 crea con Eduardo Rotter una compañía comercial en Bogotá. Junto con Manuel María Párraga y otros inicia ese mismo año la sociedad *Unión Musical*, que tendría corta vida pero que es producto del nuevo impulso dado a la vida musical con la temporada de la primera compañía de ópera italiana en visitar la ciudad.

LOS PLACERES DE BOGOTA.

En las tiendas de los señores Vicente de Azcuénaga i Alejandro Lindig, portales de la Casa Consistorial, se hallará de venta la coleccion de valces que tiene este título, compuestos por el señor Joaquin Guarin para piano. El precio de esta coleccion es de ocho reales, en atencion a los gastos que esta obra exije, pues el autor no se ha propuesto obtener una ganancia exhorbitante. Respecto del mérito de la composicion no se previene el juicio de las señoritas que cultivan la música, dejando a su cuidado el que fallen por sí mismas despues de haber estudiado esta produccion indijena. 8v-4

Condiciones.

Medio trimestre o trece números de *El Dia* valen 10 reales, un trimestre o 26 números 18 reales *pagando adelantado*, un semestre o 52 números 34 reales *adelantados*. El número suelto 1 real.

La Civilizacion, por un trimestre o 13 números 10 reales, por un semestre o 26 número o. 18 reales, por un año o 52 números 34 reales El número suelto un real.

El Catolicismo, por un semestre o doce números 14 reales, por un año o 24 números tres

Ya hemos mencionado a Nicolás Quevedo, quien no fue el único músico venezolano en afincarse en Bogotá. En 1848 vinieron a instancias de la apertura intelectual promovida en la primera administración de Mosquera el compositor y profesor de música Atanasio Bello y otros venezolanos como los Hermanos Martínez (grabadores y litógrafos), los Echeverría (impresores), Carmelo Fernández (acuarelista), además de Manuel Ancízar (cubano pero residente en Venezuela) y otros muchos más. Bello vino como director musical de la compañía teatral que visitó en ese año la ciudad y que presentó algunas óperas en traducción castellana. Quiso quedarse y anuncia sus servicios en la prensa pero todo parece que su estadía fue corta en la ciudad. Quien sí permaneció largos años en el país fue el tenor Fernando Hernández hojalatero de profesión, quien también llegó al país en 1848 y practicó sus dos profesiones en Bogotá hasta su muerte. Dos venezolanos más participaron en la vida musical de la ciudad en el siglo XIX, Román Isaza y José Gabriel Núñez (1834- ?). Isaza vino como director musical de la compañía de ópera que visitó la ciudad en 1863-64 y Núñez, quien también vivió un tiempo en la ciudad, publicó en el mismo año su obra didáctica *La Música al alcance de todas las inteligencias*. Ramón de la Plaza indica que era pianista y compositor, que había vivido y estudiado música en la Isla de Trinidad y que fue recibido como profesor de música en varios

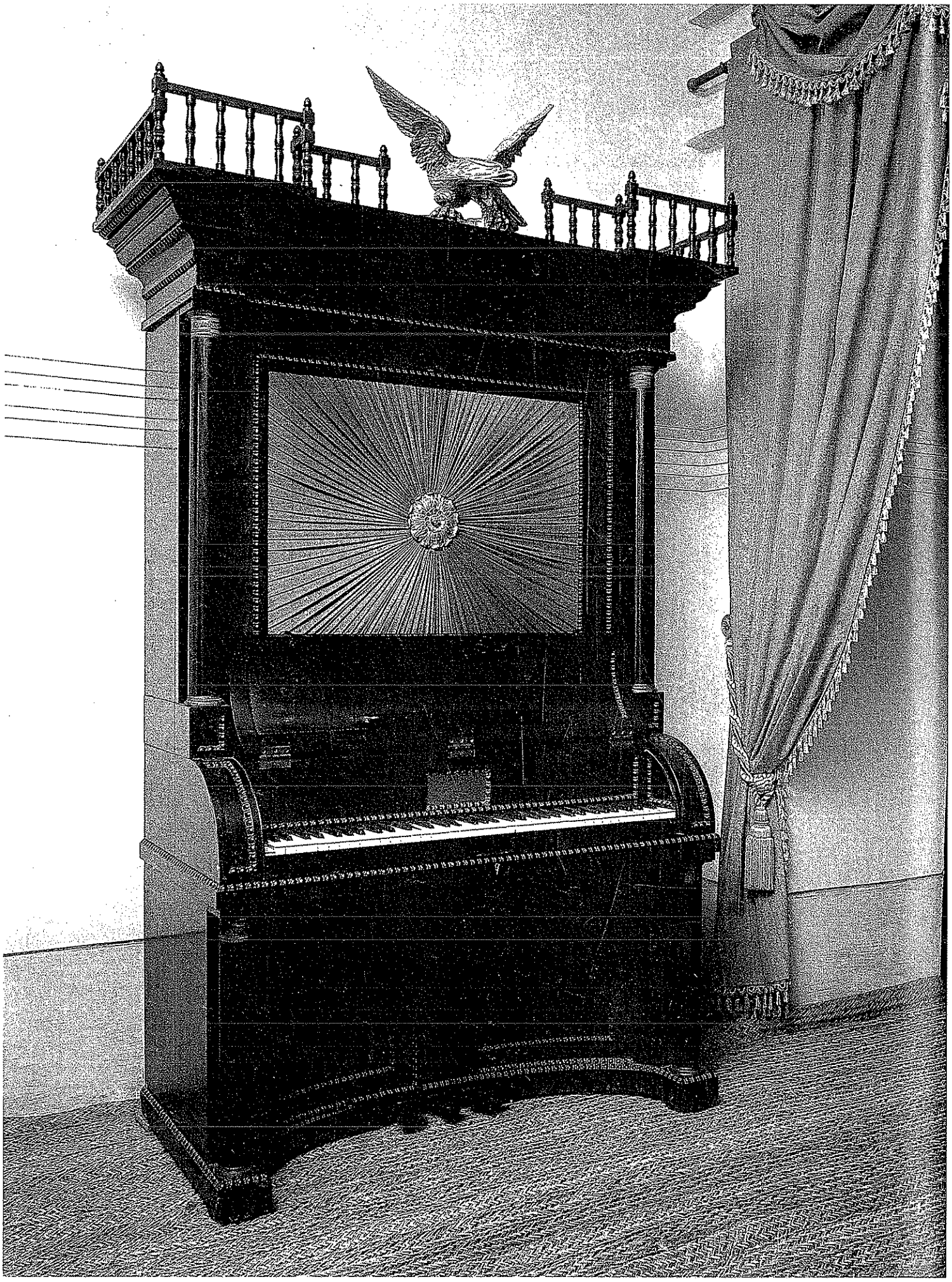
colegios capitalinos en donde se desempeñó en labores docentes hasta su regreso a Venezuela después de 1863.

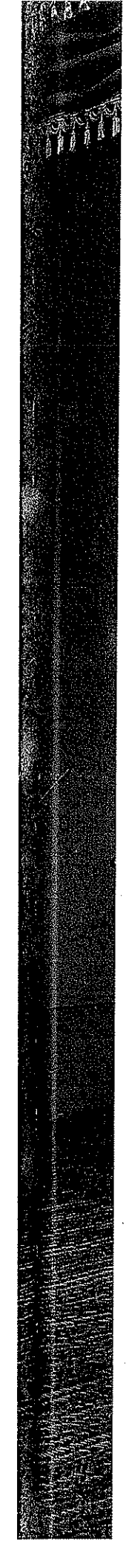
En la segunda mitad del siglo XIX las cada vez más frecuentes visitas de compañías itinerantes de ópera que actuaron en la ciudad permitieron que un nutrido grupo de italianos se incorporara a la vida musical de la ciudad y del país. En las temporadas de los años 1858, 1864-65, 1874, y 1890-95 llegaron Oreste Sindici, Pietro Visoni y los miembros de la familias d'Achiardi, Conti y De Sanctis (ver cap. Ópera).

DIEGO FALLON
(1834-1905)
Grabado publicado en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p.440.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

AGN, Colonia, Miscelánea, Tomo 16; Notaría
J.M. Cordovez, pp. 377-78
AGN, Archivo del Colegio Mayor de San Bartolomé, Índices, tomo 1, p. 76 y Libros 71A, 70, 50
Almanaque, 1881, pp. 93, 110-11
El Mosaico, p. 292
El Obrero, I, 11, 12 de noviembre de 1881
El Telegrama, 483, 17 de julio de 1888
Perdomo, 1980, p. 80
Cacua Prada, pp. 96-7
Stevenson, pp. 169-71
Áñez, pp. 102-3
Pardo Tovar, 1966, pp. 177-78
Perdomo, 1963, p. 410
Ibáñez, IV, p. 488
Russi, s.p.
Perdomo, 1980, p. 62
Martínez Montoya, p. 62
AGN, República, Documentos Militares, I
De la Rosa, p. 262
Perdomo, 1980 p. 164
Cuervo, p. 98
BLAA, Ms. Miscelánea Russi. s.f.
Áñez, p. 304
Martínez Montoya, p. 66
Duque, 1998, I, pp. 25-6, 33
Deas, 1998, I, pp. 31-32
Price, p. 268
París, Archives Nationales, F 21 1287, Conservatoire de Musique et de Declamation, Eleves 1831-1874, 2. Eleves Etrangers
R. de la Plaza, pp. 165-6





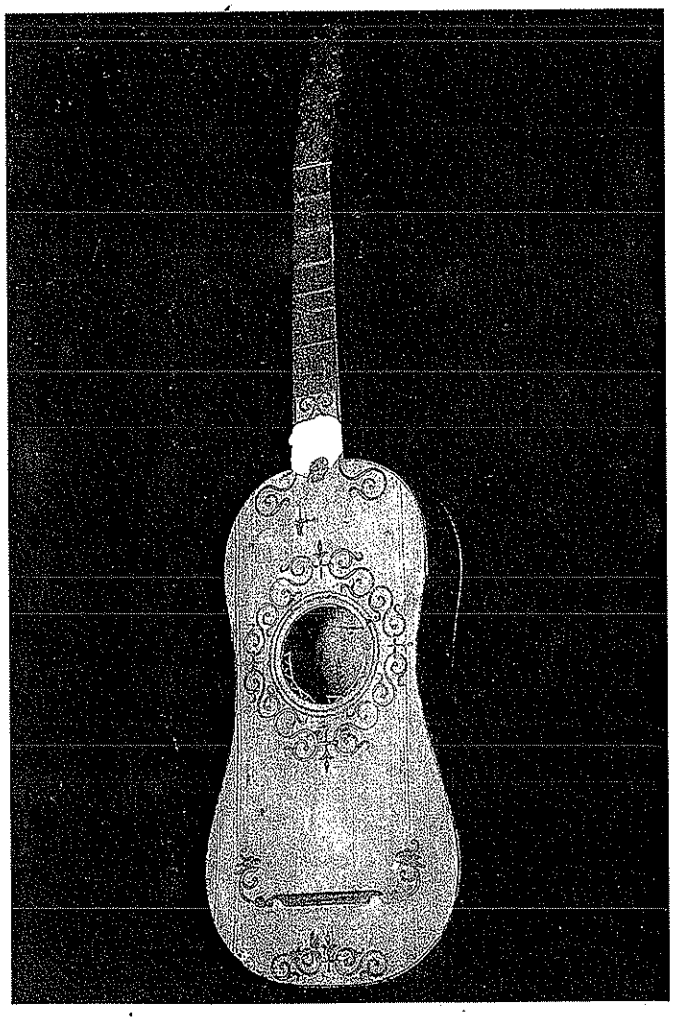
PIANO VERTICAL
(HIGH UPRIGHT)
David McCormick, c. 1840
Colección Quinta de Bolívar

Interesante instrumento fabricado en Bogotá por el escocés David McCormick, quien firma como 'carpintero y fabricante de pianos', con las características del modelo «high upright», en el que el arpa se desarrolla longitudinalmente hacia arriba del teclado, resultando en un instrumento de gran altura. Un instrumento similar aparece en una imagen de personajes de Medellín registrada en una acuarela de Henry Price en 1852, en los viajes de la Comisión Corográfica.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Como ya se ha expuesto en lo relacionado con las actividades musicales a nivel doméstico, en Santafé se mantuvo el mismo uso de instrumentos musicales que en las demás ciudades españolas y americanas (ver cap. Música Doméstica). En un comienzo, sabemos que los instrumentos se traían de Europa y por ejemplo, son abundantes los documentos que se refieren a esta actividad durante el primer período de colonización, especialmente en lo que se refiere a instrumentos como la vihuela y la guitarra, documentadas desde 1500 aproximadamente. A lo largo del siglo XVI se siguieron trayendo estos instrumentos, pero en las últimas décadas comienzan a aparecer instrumentos de viento como chirimías, sacabuches y bajones, que por su refinada tecnología tardaron en comenzar a fabricarse en América. Aparentemente esto no sucedió con los instrumentos de cuerda, que fueron más fácilmente asimilados que aquéllos.

Desde las primeras décadas del siglo XVI sabemos que éstos eran fabricados por indígenas en México y posteriormente en el Perú. En Santafé contamos con información de 1615 en la que se habla de dos guitarras 'hechas en esta ciudad' pero todavía en 1623 se seguían importando instrumentos, lo que puede aludir a cierta lentitud en el desarrollo de la tradición local. Es de suponer que a medida que transcurría el siglo XVII y se ampliaba la población de la ciudad surgieron talleres que suplieron la demanda de estos instrumentos, aunque es probable que se siguieran importando algunos de ellos, sobre todo por parte de los sectores adinerados de la ciudad. Los documentos a que nos referimos contienen menciones de arpas, guitarras, vihuelas, bandolas, discantes, rabeles y cítaras durante todo el siglo XVII y comienzos del siguiente. En las primeras décadas del siglo XVIII se cuenta con información de reparación de instrumentos como arpas, lo que sin duda alude a la existencia de una tradición de fabricación local. Esto sugiere que la importación de instrumentos se hizo cada vez menos frecuente, aunque tampo-



VIHUELA - S. XVII
Iglesia de la Compañía
de Jesús, Quito
Uno de los únicos instrumentos de este género que se conservan en el mundo, perteneció a la santa quiteña Mariana de Jesús Paredes y Flores. Estos instrumentos aparecen ampliamente representados en la iconografía musical bogotana de la colonia, en obras de los Figueroa y Vásquez y Ceballos.

co desapareció completamente, ya que todavía en 1791 encontramos una 'guitarra española' en uno de los inventarios. En cuanto a otros instrumentos (bajones, bajoncillos, chirimías) existe documentación sobre su importación con destino a las misiones en 1719 y 1747.

Un importante aspecto del uso de instrumentos musicales como guitarras, arpas, vihuelas, clavicordios y clavicémbalos es el referente a las cuerdas. Siguiendo el patrón que ya hemos mencionado, éstas figuran en los inventarios de mercaderes y tratantes desde mediados del siglo XVI. En Santafé por ejemplo, en 1584 y 1586 encontramos cuerdas de vihuela (que incluyen bordones) y de guitarra en inventarios de mercaderes, en cantidades que van desde las madejas, mazos, gruesas y docenas hasta las cuerdas sueltas. En 1598 encontramos la primera mención de 'cuerdas de clave' y en 1616 se explica que aquéllas para clavicordio eran de acero, aunque en otros documentos se incluyen también las 'de alambre'. En este mismo período existen noticias de cuerdas 'finas y refinas de Florencia', tal vez las más preciadas de Europa. A finales del siglo XVII se tienen menciones más precisas, como por ejemplo el 'hilo de cítara' o 'de monacordio', que aparecen en un documento de 1691, al mismo tiempo que se comienzan a tener referencias a las cuerdas 'de Barcelona' o catalanas, que siguieron siendo usadas hasta el final del período colonial. En 1716 parece haber aparecido ya la manufactura local de cuerdas pues unas llamadas 'de la tierra' aparecen en un documento junto a las 'cuerdas de Castilla'. Durante las décadas siguientes, éstas y las de Barcelona, incluyendo los 'entorchados' y 'entorchados de plata' mencionados en 1789, aparecen en inventarios en la ciudad, así como en otras ciudades y pueblos de la región central del país hasta 1806.

A mediados del siglo XVIII los cambios estéticos operados en España a través de la notable influencia de la música internacional repercutieron también en sus colonias y se manifestaron con la adopción en éstas de nuevos instrumentos, géneros y estilos musicales. Tal vez el instrumento musical más importante perteneciente a estas nuevas tendencias es el violín. A pesar de tener una historia larga en España y de haber estado presente en la vida musical de las colonias, su uso moderno solo viene a manifestarse en este momento. El violín se usó como parte del instrumental de la iglesia y aparece documentado en la catedral de Santafé desde mediados del siglo XVII. Algunas décadas más tarde el violoncello entra también a formar parte del conjunto. Estos instrumentos también eran usados en la música doméstica y de baile, como se puede observar de escenas costumbristas de tema campesino de mediados del siglo siguiente, en los que el violín aparece acompañado por la guitarra tiple.

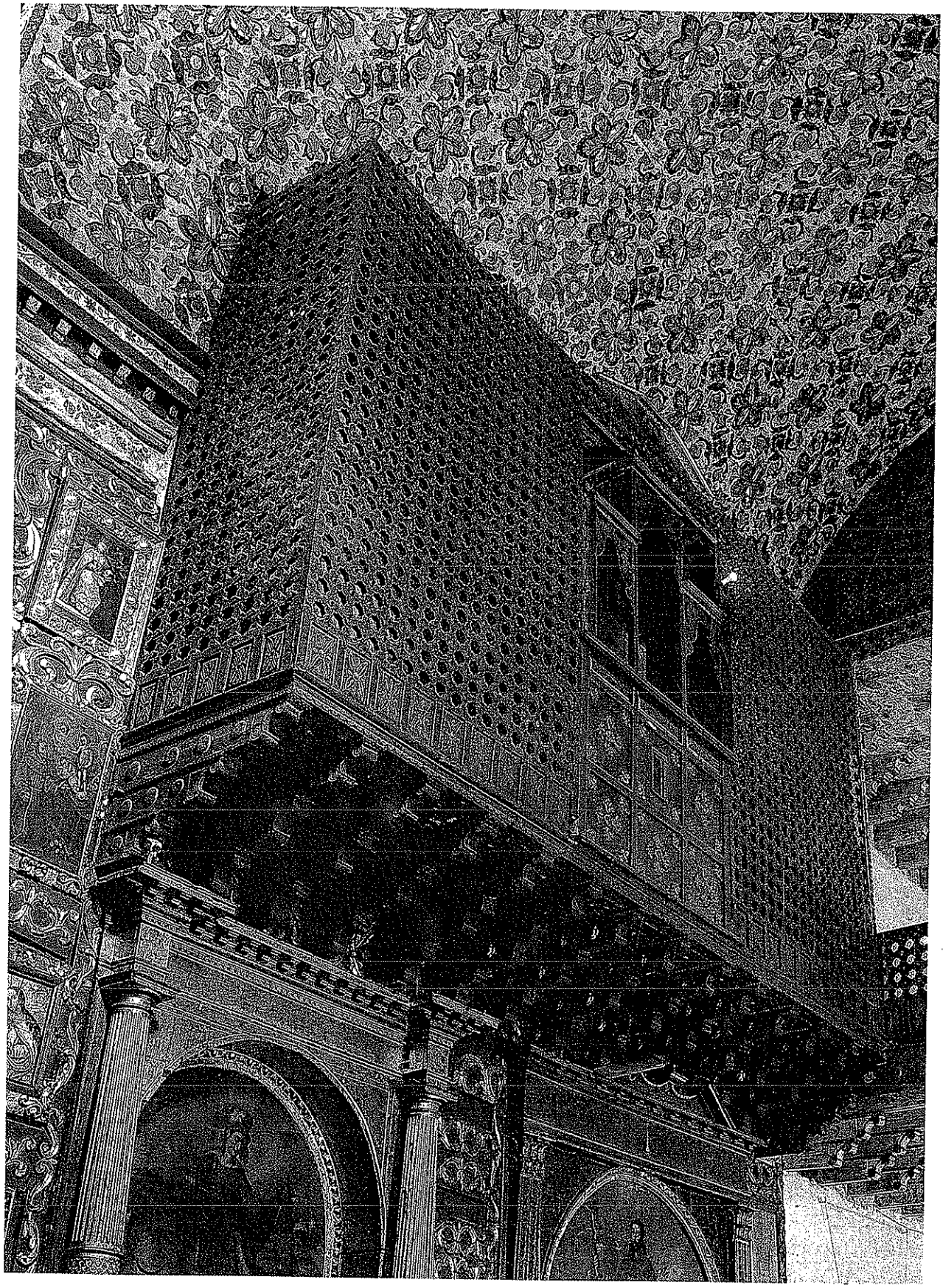
Se ha mencionado también cómo la presencia de los nuevos conjuntos relacionados con la música militar española en las tres últimas décadas del siglo XVIII afectaron la vida musical de Santafé. En efecto, instrumentos como el clarinete y la flauta traversa de llaves, así como los oboes y las trompas naturales, no eran conocidos hasta entonces. Con la llegada de los músicos del Regimiento de la Corona, fueron paulatinamente incorporándose a la vida musical de la ciudad. Se ha mencionado como los músicos pertenecientes a estos conjuntos ampliaron su actividad a otros ámbitos, como el de la catedral, el teatro y la música de baile. Como se verá mas tarde, la independencia favorecería la consolidación de esas tradiciones musicales europeas en nuestro medio y para mediados del siglo era ya frecuente encontrar un pequeño grupo instrumental de música de baile compuesto por clarinete, violín y tiple, o más tarde de todo un grupo de instrumentos de viento y percusión, de los cuales se hablará más adelante. En cuanto a los instrumentos de viento tradicionalmente usados en la música civil y eclesiástica, como la chirimía, sabemos que se siguieron usando hasta entrado el siglo XIX y en el caso de Santafé siguieron en manos de los indígenas de Fontibón, quienes se habían convertido en sus intérpretes por excelencia casi dos siglos antes.

ÓRGANOS

Debido a la importancia de este instrumento dentro de la tradición musical eclesiástica, al igual que a la dificultad de su transporte, la construcción de órganos fue una de las primeras en establecerse en nuestro territorio. Como se ha visto, desde finales del siglo XVI estaba cubierta la plaza de organista de la catedral y ya en la tercera década del siglo siguiente está documentada la actividad de Francisco Cabrera como fabricante de órganos en la ciudad. Como también se ha indicado en otra parte, para mediados del siglo XVII el convento de la Concepción y el Colegio del Rosario, entre otras instituciones, poseían órganos.

Alrededor de 1690, el fabricante Simón Martín de Riveros de Tunja contrató la construcción de un 'órgano grande' para la catedral de Santafé. Desafortunadamente el fabricante murió y en los documentos relacionados con su sucesión encontramos algunos detalles útiles con respecto a estos instrumentos. Se trataba de un órgano 'en tres cuerpos' de los cuales a su muerte sólo tenía finalizado el primero. Éste poseía 'nueve flautas grandes de metal y ventiuna pequeñas' información que no es suficiente para concluir nada con respecto a su número de registros o voces. El instrumento contaba además con campanas y la talla de un ángel en lo alto de su cuerpo central. Teniendo en cuenta lo anterior, en 1693 el Cabildo de la catedral consideró y aprobó la adquisición del órgano que estaba fabricando Pedro Rico [pues] 'se había solicitado el poner dos órganos en el coro de dicha Iglesia para mayor lustre de ella y culto divino'

En el mismo, documento el mismo 'organero' ofrece 'aderezar el órgano chiquito que tiene dicha iglesia para que pueda servir'. El órgano pequeño (organillo), o realejo de que se habla podía haber sido muy similar al que poseía el Arzobispo Antonio Sanz Lozano, puesto que a su muerte en 1688 el inventario menciona 'un órgano en su mesa', es decir un instrumento de los llamados positivos. Allí menciona también que estaba fabricando otro órgano para el santuario de



Guadalupe, el cual ya tenía 'acabado y sólo falta templarlo'. Según la descripción de los documentos, es posible pensar que dicho instrumento tenía un registro 'lleno' de cuatro pies y seis medios registros distribuidos como era usual en tres octavas y media con octava corta en la mano izquierda, cubriendo una extensión de DO a la'''. Es posible que Riveros fabricara los instrumentos pero que no fuera músico él mismo, pues necesitaba de alguien para 'templar' sus órganos antes de ser entregados.

A comienzos del siglo siguiente se construyeron otros órganos, entre ellos el del convento de Santa Clara, cuya caja, secreto y fuelles aún se conservan. Éste es un órgano mediano, de cuatro registros, muy similar a los instrumentos que se construyeron hasta el siglo XIX en algunas zonas de Boyacá, probablemente como herencia de la tradición establecida por Riveros en Tunja. A finales del siglo XVIII la mayoría de los conventos e iglesias de la ciudad tenían instrumentos de este tipo y es posible que éstos hayan sido fabricados por un descendiente de Riveros, Tomás de Riveros, quien a su muerte en Santafé en 1803 tenía un violín, un clavicordio, cuerdas de hierro y cobre para estos instrumentos y flautas y 'retazos' de órganos. A mediados del siglo XIX está documentada la presencia de Pedro Moreno como fabricante de estos instrumentos. Esto lo inferimos del testamento del infortunado Dr. José Raimundo Russi quien en 1851 declara que Moreno no le había entregado un órgano que le estaba construyendo (ver cap. Músicos). En 1890, todavía se conservaba el antiguo órgano de la recoleta franciscana de San Diego, en el extremo norte de la ciudad y en su descripción se anota que tenía los desfogues de cada una de las flautas pintados con caras humanas doradas, una tradición muy común en la organería hispánica de los siglos XVII y XVIII, de la cual se conserva un buen ejemplo en el órgano de la iglesia de Tibasosa, Boyacá, fabricado por la misma época.

CAJA DE ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA
Bogotá, S. XVIII

Tal vez el único órgano que se conserva en todo el territorio colombiano perteneciente al período colonial, localizado a la entrada del coro. La tradición de fabricación de este tipo de instrumentos se mantuvo en Boyacá hasta finales del siglo XIX, y en algunas poblaciones es posible encontrar instrumentos similares a lo que pudo haber sido éste.

LA TRADICIÓN EUROPEA EN COLOMBIA

Una vez llegada la independencia, la separación cultural de España no fue tan drástica como la política. Los usos tradicionales en lo musical estaban profundamente arraigados en las capas medias e inferiores de la sociedad que tenía una cultura musical que se basaba en la poesía cantada, los bailes y el uso de ciertos instrumentos como el arpa y las diferentes variedades de la guitarra renacentista y barroca. Los esfuerzos por buscar apoyo para consolidar la separación de España se orientaron a lo económico y militar pero los inversionistas y negociantes europeos no perdieron oportunidad de intentar promover también productos culturales en las nuevas naciones.

En el documento emanado de la misión de Luis López Méndez y Francisco A. Zea en Londres en 1820 se hace una lista de mercancías que intentaban servir de orientación para los comerciantes ingleses sobre qué clase de efectos enviar. Dicha lista, que estaba obviamente hecha teniendo en cuenta oferta y demanda, contenía entre una interminable relación de otros tipo de efectos, los siguientes instrumentos musicales: piano-fortes, órganos de sala al igual que flautas, pífanos, violines, guitarras y arpas.

PIANO RECTANGULAR
Muzio Clementi, Londres,
c. 1812
Longitud: 167 cm.
Profundidad: 60 cm.
Colección *José Ignacio Perdomo*,
Banco de la República

Uno de los pianos más tempranos que se conservan en Colombia, tal vez de los primeros en ser importado. Aparece en un óleo de mediados del siglo XIX (ver pág. 192).

Los pianos eran naturalmente uno de los rubros de exportación más importantes de Inglaterra que contaba con diferentes fábricas establecidas en Londres, siendo la más importante la de Muzio Clementi, de la cual se conserva un piano rectangular hecho alrededor de 1812, en la Colección Perdomo del Banco de la República. En ese momento ya existían las tres variedades de piano que conocemos: el piano rectangular, el gran piano o de cola y el piano vertical. Estos dos últimos se presentaban en dos modelos, uno llamado alto (*high upright*), en el que el teclado estaba sobre una mesa y las cuerdas se extendían de él hacia arriba. El otro era el bajo (*low upright*), que es común hoy en día, en el que las cuerdas se extienden desde el suelo y el teclado se sitúa a la altura del ejecutante.

También era comprensible la presencia de flautas y pífanos en la lista, instrumentos de uso doméstico y militar en los que los ingleses y franceses estaban también especializados. Los violines no eran su especialidad, pero vendían los que importaban de otros países europeos y la fabricación de arpas y guitarras había adquirido un gran auge en la primera década del siglo, como instrumentos para aficionados pertenecientes a las clases medias de la sociedad.

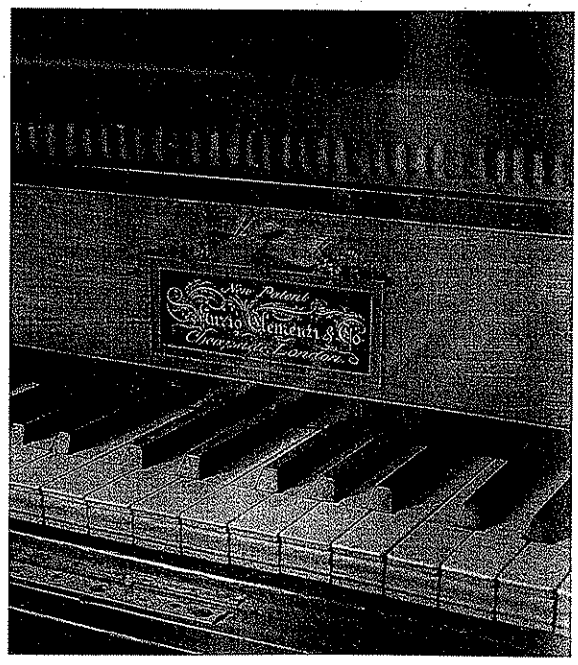
Éstos instrumentos no eran los mismos que habían ganado gran popularidad en nuestro territorio y en toda América desde el siglo XVI. La guitarra de seis cuerdas sencillas había ido reemplazando muy lentamente a los instrumentos de tradición hispánica de órdenes múltiples (dobles y triples) desde finales del siglo XVIII. En lo que se refiere a las arpas, aquella de tradición hispánica poseía un orden de cuerdas y no era mecánica, mientras que Inglaterra se había convertido en uno de los focos de popularización del arpa mecánica (con pedales) perfeccionada en la segunda mitad del siglo XVIII en Francia pero cuyos fabricantes, como ocurrió con los de otros instrumentos y objetos que eran símbolo de lo repudiado por la revolución de 1789, se trasladaron a Inglaterra para poder continuar con su profesión.

PIANOS

Osorio Ricaurte anota que a comienzos del siglo XIX ya había un piano-forte en Bogotá y que pertenecía a Rafaela Izasi (1759-1834) esposa de José María Lozano, noveno Marqués de San Jorge (ver cap. Música en el Teatro). Sin embargo, sólo dos décadas más tarde comenzarían a popularizarse dichos instrumentos. A mediados de la década de 1820-30, tanto Hamilton como Cochrane reportan la existencia de pianos en Bogotá, aunque lamentan que los aficionados a la música en la ciudad no puedan contar con buenos instrumentos. Cochrane es más específico en indicar que en un baile dado en la casa de los hermanos Juan Manuel y Manuel Antonio Arrubla se cantaron canciones patrióticas acompañadas por un forte-piano Broadwood, que él califica como un 'buen instrumento'. Hamilton se maravilla ante la dificultad de transportar un instrumento de estos, dada la situación de la ciudad y Cochrane añade, haciendo eco de lo que según hemos dicho debía ser una de las ideas fijas de los visitantes extranjeros a Colombia, que cuando los instrumentos europeos se generalizaran propiciarían el desarrollo de la música en el nuevo país.

En 1829 un aviso de prensa anuncia la rifa de un piano y dos mapamundis pertenecientes al 'colegio de niñas de esta ciudad' y en 1835, Juan Francisco Ortiz habla de la presencia en Bogotá del pianista Laureano Romero, quien visitó la ciudad con la compañía teatral de Díaz y Lanzarote. En 1839, Steuart documenta la fabricación de pianos en Bogotá por parte del ebanista y fabricante de pianos norteamericano Mr. Mulford, quien en ese momento había fabricado un piano vertical que vendía por un precio de 500 dólares, según él, un poco menos de la mitad de su justo precio en los Estados Unidos, 1200 dólares.

En cuanto al número de instrumentos en la ciudad, se ha hecho eco de la observación de Caicedo y Rojas en su artículo de 1886 en el que afirma que según uno de los afinadores de la ciudad habría más de dos mil pianos en ella. Esta es sin duda una exageración si hacemos caso de otra evidencia como la contenida en dos artículos periodísticos publicados en *El Día* en 1843 y *El Pasatiempo* en 1853.

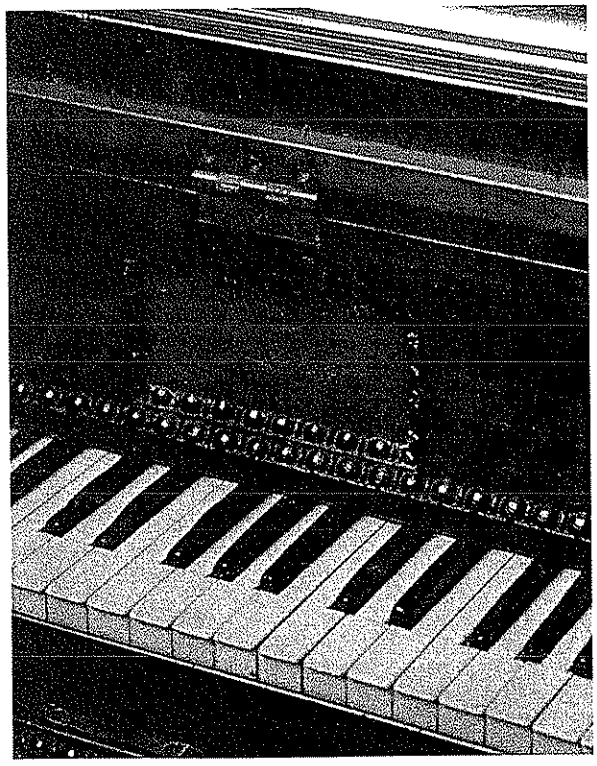


PIANO RECTANGULAR - Inscripción del fabricante, Muzio Clementi

En el primero 'Bogotá en 1803 y 1843', se anota que en 1803 no había más de cuatro pianofortes y cuarenta años después el número no pasaba de ciento cincuenta. Por su parte en el segundo, José Raizal indica en ese año (1853), uno de los más activos en el comercio exterior e importaciones, que 'cada año se importan diez o doce pianos que vienen a aumentar los trescientos que hay en Bogotá'.

A mediados del siglo los instrumentos más usados eran sin duda los pianos rectangulares (*square piano*) . En sus *Lecciones de Música* de 1858, al discutir el funcionamiento de los pedales en dichos instrumentos, Alejandro Agudelo los llama 'comunes' para diferenciarlos de los 'gran pianos, horizontales o verticales'. Además de Mulford, tal vez el más importante fabricante de pianos en la primera mitad del siglo XIX fue el británico (tal vez escocés) David McCormick (c.1805-?) del cual se conservan varios instrumentos, uno vertical y varios rectangulares, todos del mismo estilo. Mc Cormick, quien firmó sus instrumentos como 'Mc Cormick, carpintero y fabricante de pianos en Bogotá', debió llegar al país alrededor de 1830 ya que su hijo mayor José David fue bautizado en Bogotá en 1833. Los instrumentos rectangulares son de mueble sólido, del estilo de los famosos instrumentos de seis o siete octavas fabricados en el mismo período por Nunns & Clark en Nueva York, aunque los instrumentos de McCormick sólo tienen seis octavas, *MI'-fa'''*. El piano vertical es curioso, pues para ese momento ya era un modelo arcaico, de los llamados verticales altos (*high upright*) arriba descritos. Era de este tipo, y por qué no suponer que era el mismo que hoy conocemos, un 'piano derecho' que figura en el inventario de los bienes del presbítero Dr. Juan José Ardila y Plata fallecido en 1849. El piano fue avaluado en ciento cincuenta pesos y su dueño, aficionado a la música, poseía también una guitarra.

PIANO VERTICAL
Inscripción del fabricante, David Mc Cormick

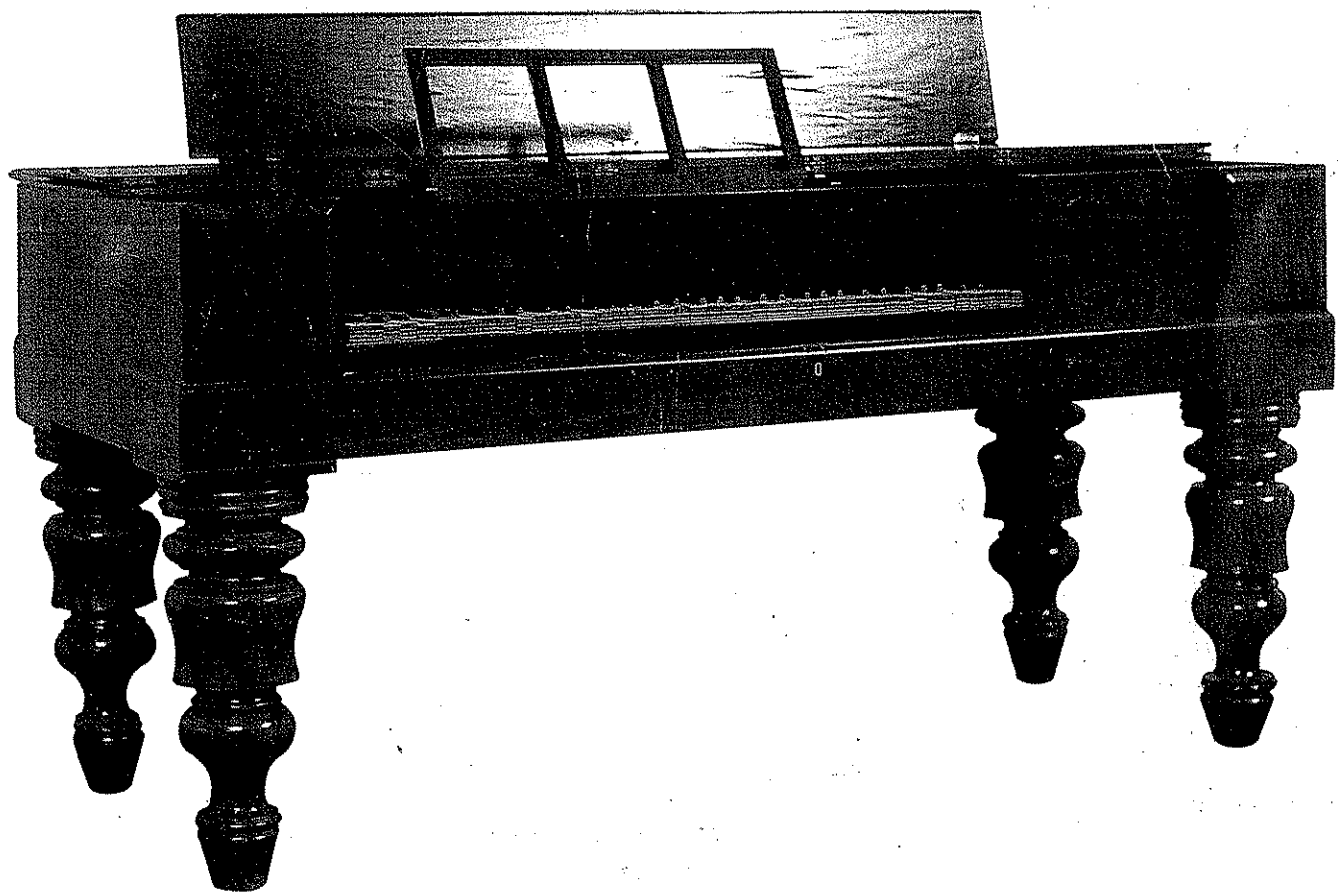


Un curioso expediente sobre la subasta del piano que poseía la Universidad Central, posterior Colegio Nacional, entre 1848 y 1852 nos proporciona interesantes datos sobre los pianos de Bogotá. El instrumento es puesto en subasta en abril de 1849 a través de un aviso en la prensa y sólo se recibe una propuesta en la que el comprador (el catedrático de latín Mariano Becerra) acepta pagar por él seiscientos pesos a pesar de que los 'mejores profesores de piano que hay en esta ciudad' le indicaban que el piano en venta no valía más de quinientos pesos y no tenía 'ningunas ventajas sobre los que hoy está haciendo el pianista David'. Becerra argumentaba que en la ciudad 'había muchos pianos en venta' y podía conseguir un 'muy bien piano por trescientos o trescientos cincuenta pesos al contado' pero ante su falta de liquidez decide pagar el sobreprecio hipotecando una de sus propiedades.

Los pianos de Mc Cormick deben haber sido fabricados antes de 1852 ya que él, quien aparece como 'mecánico' en los registros de inmigración norteamericanos, regresó desde Cartagena a Nueva York, con su esposa y sus nueve hijos en junio de ese año y no poseemos ninguna evidencia de su posterior presencia en el país. Dos de los instrumentos rectan-

gulares de McCormick se conservan en la Colección José I. Perdomo del Banco de la República, uno en el Museo de la Iglesia de Bojacá, otro en el Museo del Siglo XIX del Fondo Cultural Cafetero y el vertical en la Quinta de Bolívar.

Mc Cormick no fue, sin embargo, el único constructor de pianos activo en las décadas de 1840 y 50. En 1846 el alemán Agustín Schendel ofrece sus servicios al público en la construcción y reparación de órganos y pianos y en la guía de la ciudad de 1866 encontramos dos fabricantes de pianos, Diego Gordon y Apolinar Cortez. El primero también aparece como mecánico, mientras que el segundo era fabricante de instrumentos de cuerda y tenía su taller ubicado en la carrera séptima entre calles séptima y décima. Un año más tarde, el segundo se había trasladado a la actual carrera quinta entre calles quinta y décima. En el almanaque de 1881 se registra Manuel Montoya como constructor de pianos además de dos afinadores y 'reparadores' de estos instrumentos, F. Román Pereira y Francisco J. Hortúa, ubicados respectivamente en la calle décima entre carreras once y doce en San Victorino y en la carrera séptima entre calles tercera y séptima, barrio de Santa Bárbara. Además de las citadas peripecias para el transporte de estos pesados instrumentos, el costo de su transporte era casi tan alto como el del instrumento. Aníbal Galindo indica que en 1874 desde Honda hasta Bogotá el transporte de un piano común de 30 arrobas (trescientos setenta y cinco kilos) costaba ciento sesenta pesos y el de un piano de cola, con el doble del peso, costaba cuatrocientos.



PIANO RECTANGULAR
David McCormick, c. 1850
Longitud: 179 cm.
Profundidad: 77.5 cm.
Colección *José Ignacio Perdomo Escobar,*
Banco de la República,
N° 30511

PIANO RECTANGULAR
(detalle)

Detalles del óleo de Torres Méndez de 1849 y del piano rectangular Clementi presentados en páginas anteriores. Se identifican en el cuadro los detalles constructivos del instrumento, incluída la celosía de madera sobre el teclado.

Algunos documentos notariales nos amplían la información que hemos citado sobre los pianos usados en la ciudad en este momento. En 1848 ya encontramos un 'piano inglés' avaluado en cuatrocientos cincuenta pesos entre los bienes de una educada dama que leía a Walter Scott y obras francesas y que también poseía un arpa, al igual que el piano posiblemente importada. También se importaban de Francia, como sucede en 1851 cuando aparece en venta un Pleyel de 'casi siete octavas, sin uso todavía'. La presencia de un piano en la casa de un rico comerciante e inversionista como Manuel Laverde no debe sorprendernos. En el inventario de sus bienes de 1857 encontramos 'un piano de madera rosa con embutidos de metal de figura antigua' avaluado en quinientos pesos, que se refiere muy probablemente a un fortepiano y por qué no, al mismo instrumento que ya hemos mencionado, construido por Clementi en Londres alrededor de 1811 y que además fue incluido en un retrato de Ramón Torres Méndez de 1849. Pero también es posible documentar el uso de pianos por parte de comerciantes al por menor o tratantes. En 1856 Juan de Dios Gómez poseía un 'piano ordinario' avaluado en cuatrocientos pesos, un precio desmesurado en comparación a los avalúos del resto de sus posesiones en su tienda de la Calle Real de la ciudad.

Por la misma época también está documentada la presencia de algunos instrumentos mecánicos, probablemente variantes del *barrel organ*, órgano o piano que funcionaba con cilindros y manivelas o un sistema de cuerda. A éstos se les llama 'piano organizado' como aquél legado a su hija alrededor de 1835 por Mariano Ibero, uno de los músicos profesionales vinculados a la catedral. Este nombre se sigue usando en 1848 aunque también se les denomina 'piano de cilindros' como los dos instrumentos de este tipo que le pertenecían al arcediano de la catedral Dr. Manuel Forero a su muerte en 1859.

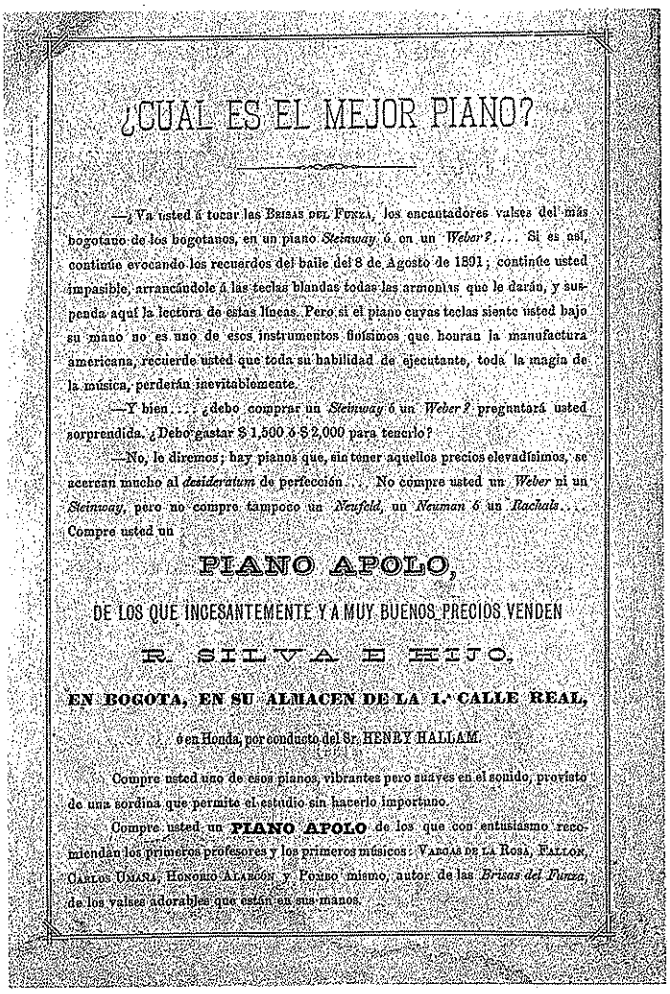
La creciente popularidad del instrumento trajo consigo la necesidad de profesores y de métodos de enseñanza. La única contribución en este aspecto es la *Pulsación, digitación y expresión en el piano* de Gabriel Angulo, publicada en 1878. En su redacción el autor usa la obra de Hortensia Parent publicada en 1872, quien seguía la tradición del célebre pianista y pedagogo Felix Le Couppey (1811-87) profesor del Conservatorio de París. El aporte del tratado de Angulo se centra en el aspecto estético e insiste en la necesidad de cultivar la 'expresión' como un elemento fundamental

De acuerdo al mapa musical de Bogotá elaborado por Jaime Cortés, para las últimas décadas del siglo XIX sabemos de la actividad de quienes importaban y vendían o afinaban y mantenían estos instrumentos. En 1888 los hermanos Gómez Guarín aparecen como afinadores y en ese año la casa comercial de Ricardo Silva e Hijo (el poeta José Asunción) ya importaba y ofrecía al público de la ciudad los pianos 'Apolo'. Sin embargo, en el almanaque de Borda y Lombana para 1886 se mencionan cuatro establecimientos dedicados a la reparación y afinación de estos instrumentos: Simón Ospina, quien atendía en su local de la actual carrera sexta entre calles sexta y séptima y tres compañías, los hermanos Quevedo, ubicada en la actual Carrera octava entre Calles cuarta y sexta, Caldas Hermanos, situada en la actual Carrera séptima entre Calles tercera y séptima y la de Gómez, Guarín y Castellanos con sede en la actual Avenida Jiménez entre carreras doce y dieciséis. Para 1893, además de Gómez Guarín, la casa musical de Conti Hnos. había asumido también tareas de reparación y aparece una compañía nueva, la de Caballero y Cía. y dos afinadores individuales, Rafael Cabral y Heliodoro Hernández. Por su parte, en lo que a la venta se refiere, en 1890 Angel Uscátegui y Cía. anuncia la venta de 'pianos ingleses, franceses, alemanes y norteamericanos'.

Es interesante notar que como profesiones, el mantenimiento y fabricación de instrumentos en estas últimas décadas del siglo XIX están ubicadas entre las ramas mecánicas y artesanales, localizadas en ciertos sectores de la ciudad, notablemente el barrio de Santa Bárbara, como se puede constatar por las pocas direcciones que conocemos.

AVISO PUBLICITARIO DE LA CASA DE RICARDO SILVA E HIJO (JOSÉ ASUNCIÓN)
En la partitura de los valses 'Brisas del Funza' de Jorge Pombo, 1891

Posible patrocinador de la edición, el almacén de los Silva promociona los pianos Apolo, comparándolos ventajosamente con los Steinway y Weber, demasiado costosos (1500 a 2000 pesos), y con los Neufeld, Neuman o Rachals, de menor calidad presumiblemente. Además anuncia que son recomendados por el compositor de los valses y renombrados pianistas del momento, como Honorio Alarcón, Diego Fallon y Carlos Umaña.



¿CUAL ES EL MEJOR PIANO?

—¿Va usted á tocar las BRISAS DEL FUNZA, los encantadores valses del más bogotano de los bogotanos, en un piano *Steinway* ó en un *Weber?*.... Si es así, continúe evocando los recuerdos del baile del 8 de Agosto de 1891; continúe usted impasible, arrancándole á las teclas blandas todas las armonías que le darán, y suspenda aquí la lectura de estas líneas. Pero si el piano cuyas teclas siente usted bajo su mano no es uno de esos instrumentos finísimos que hourán la manufactura americana, recuerde usted que toda su habilidad de ejecutante, toda la magia de la música, perderán inevitablemente.

—Y bien.... ¿debo comprar un *Steinway* ó un *Weber?* preguntará usted sorprendida. ¿Debo gastar $ 1,500 ó $ 2,000 para tenerlo?

—No, le diremos; hay pianos que, sin tener aquellos precios elevadísimos, se acercan mucho al *desideratum* de perfección.... No compre usted un *Weber* ni un *Steinway*, pero no compre tampoco un *Neufeld*, un *Neuman* ó un *Rachals*.... Compre usted un

PIANO APOLO,

DE LOS QUE INCESANTEMENTE Y A MUY BUENOS PRECIOS VENDEN

R. SILVA E HIJO.

EN BOGOTA, EN SU ALMACEN DE LA 1.ª CALLE REAL,

ó en Honda, por conducto del Sr. HENRY HALLAM.

Compre usted uno de esos pianos, vibrantes pero suaves en el sonido, provisto de una sordina que permite el estudio sin hacerlo importuno.

Compre usted un **PIANO APOLO** de los que con entusiasmo recomiendan los primeros profesores y los primeros músicos: VARGAS DE LA ROSA, FALLON, CARLOS UMAÑA, HONORIO ALARCÓN y POMBO mismo, autor de las *Brisas del Funza*, de los valses adorables que están en sus manos.

Aviso publicitario de la casa de Gumersindo Perea
Publicado en Cromos, V, 120, junio 29 de 1918

Las pianolas y 'player pianos' fueron bastante populares en las primeras décadas del XX, pero fueron desplazados posteriormente por la llegada de los fonógrafos.

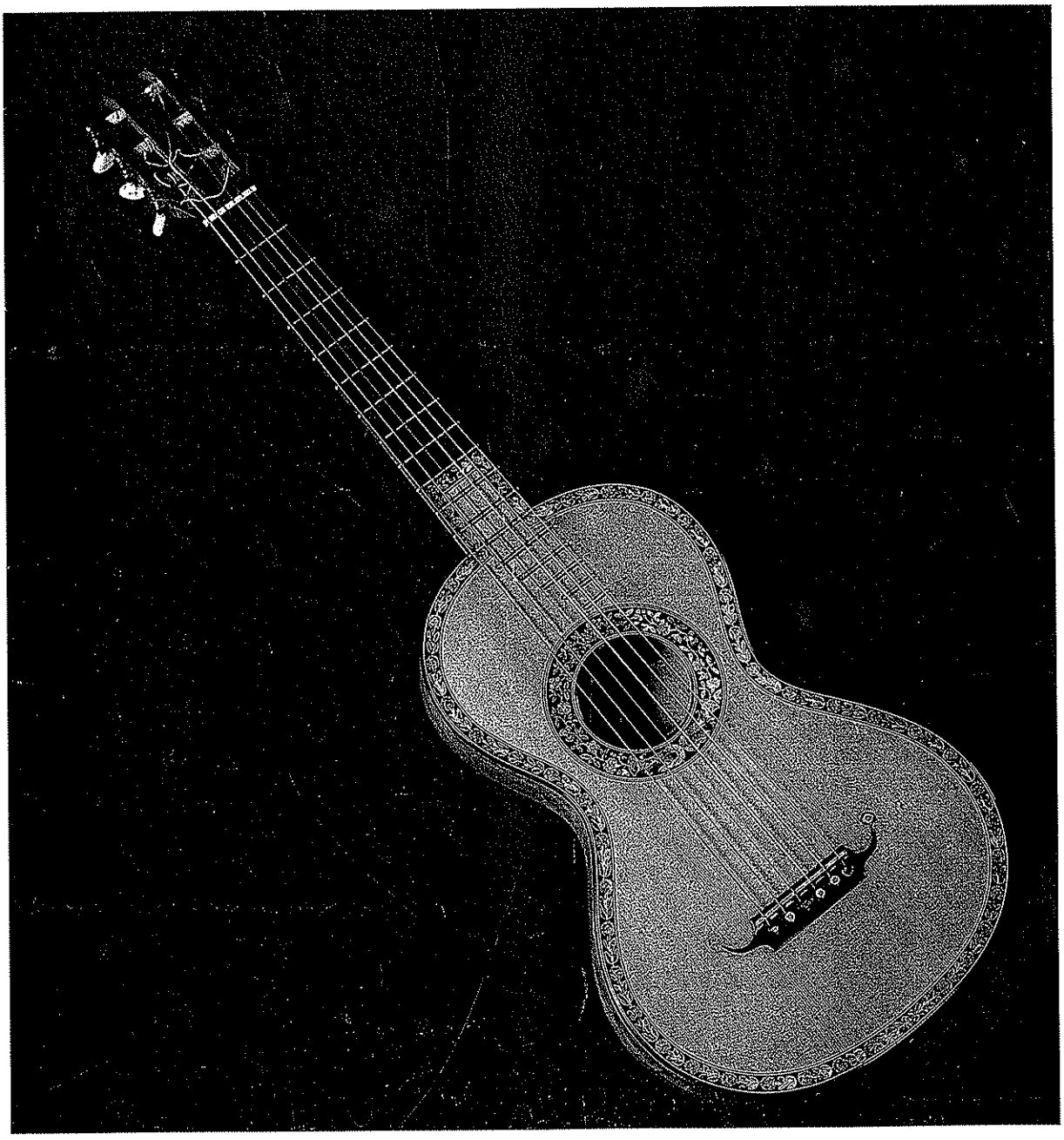
Tampoco debe sorprender que miembros de las clases medias poseyeran estos instrumentos, como es el caso de un inmigrante de provincia que en 1895 era propietario de un piano 'en mal estado' avaluado solamente en cuatrocientos pesos o el de una dama con menos riqueza que sólo fue avaluado en doscientos. En el mismo año, alguien de mayor rango social como la esposa del General Julián Trujillo, ex-presidente de la República, deja a su hija un instrumento avaluado en seiscientos setenta pesos. Unos años antes, en 1890, una menor huérfana hereda, además de dos caballos y libros como El Quijote, la urbanidad de Carreño, un catecismo y las poesías de Marroquín, un 'piano horizontal sin marca de fábrica' avaluado en sólo sesenta pesos. Es interesante ver como ya para esta época los pianos rectangulares como éste tenían muy poco valor en vista de la gran aceptación que habían ganado los verticales.

Las primeras décadas de siglo vieron aparecer nuevos instrumentos, como las *pianolas*, *player-pianos*, autopianos o pianos mecánicos. La primera, que se convirtió en el instrumento mecánico más popular, fue patentada en los Estados Unidos en 1897 y en nuestro medio hizo su aparición algunos años después, aunque sólo a finales de la década de los 1910 se comenzó a ofrecer a los aficionados de la ciudad. En 1918, el compositor Gumersindo Perea las tenía en venta en su almacén de pianos de la calle 12 y ofrecía sistemas de sorteos para su adquisición, método que anuncia, era extensible a otros instrumentos en venta como pianos y armonios. El modelo promocionado entonces era el 'Kingston', fabricado por la casa de Rudolph Wurlitzer & Co. y Perea indicaba en su anuncio en *Cromos* que contaba con la máquina adecuada para reproducir rápidamente y a precios módicos los rollos de las piezas de moda. El precio de cada instrumento era de ochocientos pesos al contado o novecientos a plazos por un espacio de cuatro años.

Sin embargo, estos instrumentos, promovidos por un experimentado músico, no fueron universalmente aceptados y se oyeron voces en su contra, manifiestas en la nota de A. Sánchez aparecida en la misma revista y que corroboran la importancia que los bogotanos daban a este instrumento como elemento identificador de su cultura. El autor indica que 'la ciudad ha vivido arrullada por música de pianos durante medio siglo' y advierte que la llegada de los pianos mecánicos los hará desaparecer. Al ocurrir esto, sentencia Sánchez, 'la fisionomía de nuestra ciudad habrá perdido uno de sus rasgos más típicos'. Esto sin embargo no ocurrió: los pianos mecánicos de este tipo o de otros, como el de manivela popularizados en la misma época y de los cuales existe hoy un ejemplar en la Colección Perdomo Escobar, nunca desalojaron a los instrumentos tradicionales. La amenaza vendría de otro frente, el de la naciente industria discográfica y la radiodifusión.

Existía desde el siglo XVII una tradición en la fabricación de instrumentos de cuerda como guitarras, arpas y vihuelas. Como se ha mencionado, la exposición a instrumentos europeos novedosos como la guitarra de seis cuerdas, el arpa de pedales y el piano, cambió el panorama de los instrumentos musicales usados en la ciudad en las primeras décadas del siglo XIX. En ese momento se comienzan a usar guitarras importadas como aquella hecha por Lacote en París alrededor de 1827 que hoy se conserva en la colección Perdomo Escobar. Existen algunos documentos sobre la importación de estos instrumentos provenientes de Francia, como las catorce guitarras que llegaron al país en 1847, y otras como parte de la mercancía de una embarcación que provenía de Nueva York en 1850.

GUITARRA
Rene Lacote, París, c. 1830
Longitud: 93cm.
Colección *José Ignacio Perdomo Escobar*,
Banco de la República
Nº 30200

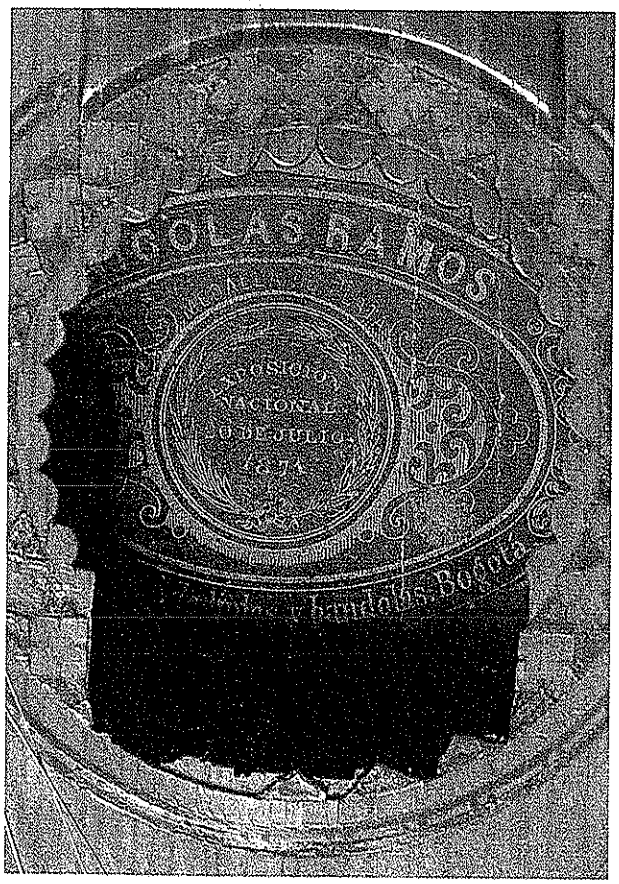


BANDOLA
Nicolás Ramos, Bogotá,
c. 1872
Longitud: 61 cm.
Colección Silvia Moskovici
de Vasco

Único ejemplar conocido del instrumento que constituyó tal vez la más importante de las derivaciones locales de la guitarra barroca española en nuestro territorio, representado ampliamente en la iconografía de la segunda mitad del siglo XIX.
El instrumento podía ser encordado y afinado como bandola, para ser ejecutada con plectro –que es el caso de este instrumento– o como tiple, o guitarra tiple, una octava por encima de la guitarra, para ser rasgueado.

Nicolás Ramos fue uno de los fabricantes de instrumentos musicales de cuerda (bandolas y tiples) activo en Bogotá alrededor de 1871 de quien se tienen avisos de prensa de promoción de sus instrumentos desde 1866. Allí se anuncia como el autor de 'los mejores tiples y bandolas que se conocen'. Por los mismos años, y para estos instrumentos se publicó en 1867 el *Método Completo para la bandola y el tiple* de José Viteri. En la prensa local, el notable compositor e instrumentista José Eleuterio Suárez se anunciaba en 1868 como 'profesor de bandola' y en esos mismos años publicaba también una breve obra para la enseñanza del tiple *Método fácil para aprender los tonos en el tiple*, que usa el antiguo sistema de tablatura europea de los siglos XVI y XVII con números para los trastes y cuatro líneas para los órdenes de cuerdas. En 1866 Camilo Correa y Apolinar Cortez son los fabricantes de 'violines, guitarras bandolas y tiples' que anuncian en la guía de ese año. El primero con taller en la carrera tercera entre calles once y doce y el segundo en donde ya se mencionó que poseía su taller de fabricación de pianos.

Ramos está documentado como fabricante de tiples hasta 1893 y el rótulo de uno de sus instrumentos, una bandola que afortunadamente se conserva en una colección privada, nos indica que construía 'tiples, bandolas y guitarras' y que obtuvo la medalla de plata en la Exposición Nacional organizada por el presidente Santos Acosta el veinte de julio de 1871. Se trata de un instrumento igual a aquellos descritos en los métodos publicados por José Viteri en 1868 y Telésforo d'Aleman en 1885. El tiple y la bandola descritos en estos tratados eran instrumentos pequeños, con una longitud vibrante semejante a la del violín (c.30 cms.) y que en consecuencia sonaban una octava por encima de la guitarra, cuya longitud vibrante promedio es del doble (c.63 cms). Las bandolas se encordaban con ocho cuerdas metálicas distribuídas en cuatro órdenes al unísono afinados *sol"-re"-la'-mi'*. Las había también con los dos primeros órdenes triples, aunque d'Aleman encuentra inconveniente este sistema por crear dificultades en la posición de los dedos y en uso del plectro.



En noviembre de 1884, en la primera presentación pública de Pedro Morales Pino, un comentarista admite que le sorprendió el sonido de la bandola en un recinto cerrado ya que ésta y la guitarra eran comunes 'en la calle'. Además, el pequeño instrumento que hemos descrito, que en el comentario citado se llama 'ratón entre los instrumentos de cuerda', también causó impacto desde el punto de vista musical por lo que el citado autor llama imitación del violín 'en sus más delicados efectos, cómo con su dientecillo de pluma producía esos ligados, esas notas sostenidas tan puras y brillantes'. Alberto Urdaneta también celebró el concierto y coincide con el anterior al afirmar que la bandola, 'se ha elevado a categoría superior'.

CD2 Corte 5

Villancico Los Negritos

Manuel Rueda (?-c.1881)

Este villancico, compuesto a mediados del siglo por el Maestro de Capilla de la catedral Manuel Rueda sigue la antigua tradición de villancicos de negros que se había consolidado en España y América desde finales del siglo XVI. El texto esta compuesto por un estribillo muy simple al cual se le añaden coplas cantadas en forma alternada por una voz masculina y femenina. Esta obra pertenece a una antología manuscrita de canciones precedida por un método de canto compilados alrededor de 1875 y que hoy se conserva en el fondo José I. Perdomo de la Biblioteca Luis Angel Arango. Algunas de las coplas de este villancico y de otros presentes en la antología se han conservado por tradición oral hasta la actualidad en varias partes del país (Bogotá, Medellín, Boyacá, etc.).

Este manuscrito conserva algunas obras, sobre todo religiosas, con una parte melódica escrita para bandola, la cual es sin duda la primera música para este instrumento de que tenemos noticia. La bandola que se usaba en ese momento no era la que conocemos hoy. Se trataba de un instrumento pequeño en forma de guitarra con cuatro órdenes de cuerdas dobles, afinados sol'-re''-la'-mi', o con los dos primeros órdenes triples y los otros dobles. Para la presente grabación se utilizó la bandola de Nicolás Ramos (c. 1870) cuya fotografía aparece en la página anterior.

E.B.

CD1 Corte 19
Polaca
Para guitarra, c. 1849
'Por C.'

El repertorio de música para guitarra parece haber sido bastante amplio en los años centrales del siglo XIX. A éste contribuyeron, además de los compositores que eran guitarristas —como Francisco Londoño, Nicomedes Mata y más tarde Vicente Pizarro— otros como Santos Quijano y algunos cuyo nombre desconocemos, como es el caso de este autor, identificado solamente por la letra 'C'. Esta pieza se diferencia de de las otras que aparecieron con ella en 'El Neo-Granadino', que fueron en su mayoría valses y contradanzas, es decir el repertorio de piezas de baile preferido en aquel momento en nuestro medio, pero que pertenecía a la primera parte del siglo. En esos años se verificó un importante cambio en el repertorio musical que puede detectarse en la aparición de polkas, mazurkas, redowas y otros géneros desconocidos hasta entonces. A pesar de esto, la 'polaca' o 'polonaise' es rara y tal vez ésta sea la única de ellas presente en el repertorio musical bogotano de aquel momento. Alrededor de 1800 la 'poloniase' había surgido como danza nacional de Polonia y está bien representada en el repertorio clásico. Se caracterizaba por su metro ternario y el esquema rítmico que se presenta en los acordes de la tercera sección de la pieza que aquí presentamos. El instrumento para el cual se escribió la obra, la guitarra de seis cuerdas, era también novedoso para entonces, muy diferente de las guitarras con cuatro, cinco y seis órdenes de cuerdas dobles y triples herencia del mundo musical español del período colonial.

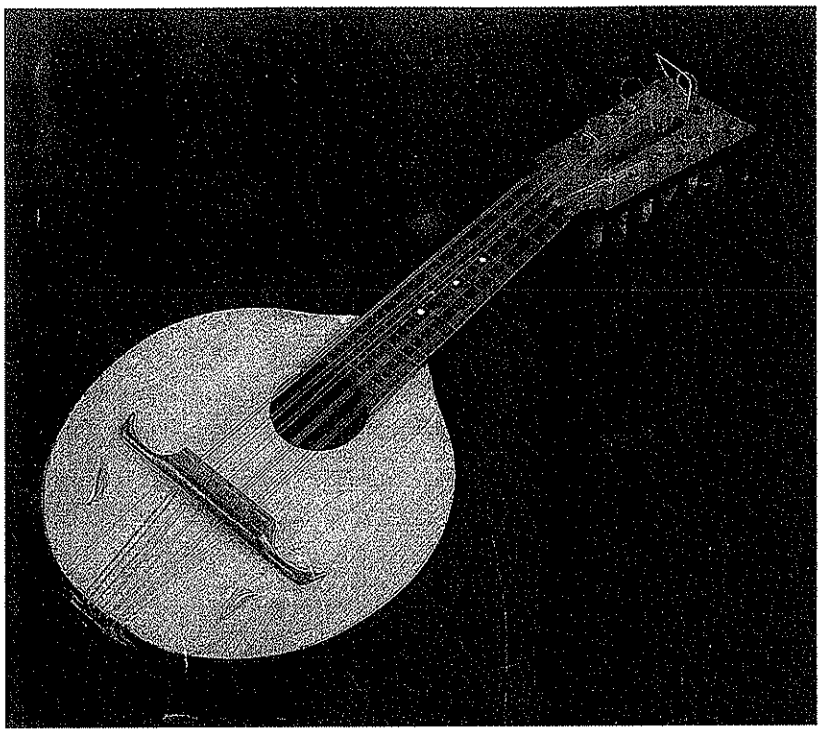
E.B.

Citando de nuevo el trabajo de Cortés, se puede documentar la actividad de al menos media docena de fabricantes de tiples y bandolas. Además del ya mencionado Nicolás Ramos, cuya actividad se extiende como dijimos por más de tres décadas hasta 1893, en 1888 Daniel Ramos, probablemente familiar suyo, ejercía el mismo oficio. En 1890 además de los dos anteriores encontramos a Eliseo Calderón como 'fabricante de tiples'. Sin embargo, en 1886 Calderón y Ramos aparecen en la lista de 'carpinteros, tapiceros y ebanistas' del almanaque publicado para ese año. En 1893, José María Castro, Urías Correa (probable hijo del mencionado Camilo) y Eladio Carvajal se suman a los anteriores desempeñando el mismo oficio y en 1902 entre los 'fabricantes de instrumentos musicales' ya no encontramos a los Ramos y aparece un nuevo fabricante, Ricardo Segura.

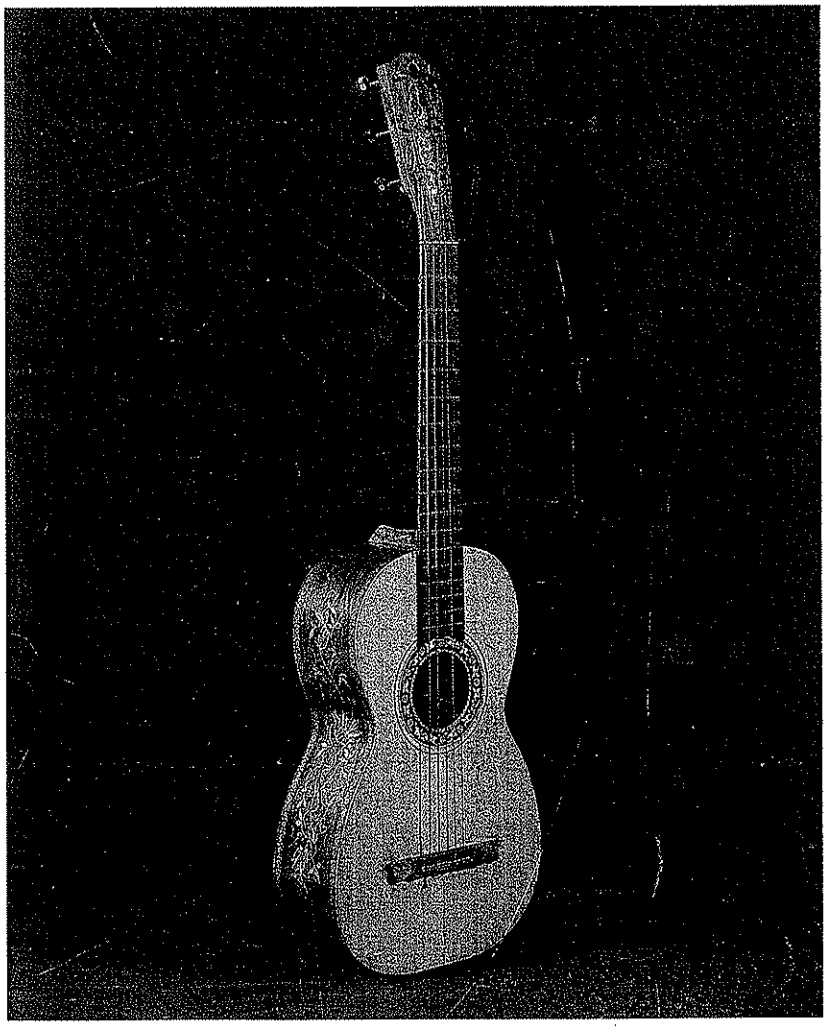
En el mismo gremio, alrededor de 1910 encontramos a Jeremías Padilla, con taller en la calle de los Mortiños (actual Carrera 11 entre Calles 11 y 12). Una guitarra suya con incrustaciones de concha nácar y adorno de calcomanías se encuentra en la Colección Perdomo Escobar del Banco de la República. En un taller separado trabajó unos años más tarde el célebre Epaminondas, hermano menor de Jeremías. Entre 1917 y 1923 ambos transmitieron sus conocimientos a Tomás Norato, fundador en 1927 del taller familiar activo hasta hoy en Chiquinquirá. Una bandola construida en Bogotá por Benjamín Padilla (probable hijo o hermano menor de los anteriores) 'fabricante de Tiples, Bandolas y Guitarras' data probablemente de alrededor de 1915 y se conserva en la Colección de Instrumentos Musicales del Departamento de Música de la Universidad Nacional. Este instrumento posee sólo cinco órdenes de cuerdas, los dos primeros triples y los otros dobles, siguiendo la pauta de las bandolas arriba descritas, con un solo orden adicional afinado en *si*. Según el testimonio de Rafael Norato, hermano de Tomás, los Padilla en Bogotá iniciaron la fabricación 'en serie' con la preparación previa de un buen número de tapas y aros, incrustaciones en concha y uso de materiales como el pino extranjero para reemplazar la fabricación tradicional que utilizaba el cedro como materia prima para todo el instrumento.

CUERDAS

No se tiene referencia sobre la fabricación de cuerdas en la ciudad. En 1848, los manifiestos de traslado de mercancía importada desde Mompóx y Cartagena hacia Bogotá incluyen cuerdas, diferenciadas entre 'catalanas', 'romanas' y 'entorchados' para guitarra. En ese año se trajeron nueve mil docenas de las primeras que parece eran las más ordinarias y populares y sólo ciento cuarenta y cuatro docenas de las segundas y cuarenta y ocho docenas de entorchados. En 1893, la *Agencia Musical* del guitarrista Vicente Pizarro, ofrece un 'surtido permanente de entorchados para guitarra, tiple y bandola'. En 1901 entre la mercancía llegada de Nueva York a Cartagena encontramos siete kilos de 'cuerdas para guitarras' procedentes de España.



BANDOLA
Benjamín Padilla, Bogotá,
c. 1915
Longitud: 61 cm.
Colección Departamento de
Música, Universidad
Nacional de Colombia



GUITARRA
Jeremías Padilla, Bogotá,
c. 1910
Longitud: 95.6 cm.
Colección *José Ignacio*
Perdomo Escobar,
Banco de la República
N° 30201

INSTRUMENTOS DE VIENTO

A lo largo del siglo XIX, los instrumentos de viento fueron nutriendo poco a poco las bandas militares y otros conjuntos, especialmente aquellos de música de baile. Ya hemos mencionado cómo en el último cuarto del siglo anterior los músicos de la ciudad se habían familiarizado con los clarinetes, trompas y otros instrumentos que fueron penetrando poco a poco en la cultura musical española y americana. El núcleo donde estos instrumentos se comenzaron a usar y enseñar fue el de las bandas militares. Durante la guerra de independencia la presencia de batallones extranjeros, muchos de los cuales trajeron lucidas bandas de música, ayudaron a renovar el gusto y la orientación de la música militar y mucho de ello se logró con el uso de nuevos y mejores instrumentos de viento.

Ya hemos mencionado arriba como en 1822, los comerciantes ingleses habían incluido algunos instrumentos de viento como los pífanos y flautas entre los instrumentos musicales que podían tener un mercado en Colombia. Londres contaba entonces con más de veinte establecimientos reconocidos para la fabricación y la venta de instrumentos de viento, además de otros cientos de establecimientos para instrumentos de otro tipo. Parece que la materialización de estas ideas fue más rápida de lo esperado. En efecto, en agosto de 1823 entre los bienes que trajo una goleta inglesa desde Jamaica con destino a un comerciante de Cartagena con agentes en Bogotá, había cuatro clarinetes y tres flautas. Algunos meses más tarde, una goleta nacional trajo desde la misma isla con destino a un importante comerciante de Bogotá el siguiente lote de instrumentos musicales: los de viento eran siete clarinetes, dos fagotes (llamados bajones según el antiguo uso español), dos 'octavas', (pífanos o flautines que sonaban a la octava superior de la flauta) y dos panderetas y dos triángulos que complementaban una mediana dotación, aunque suficiente para un banda de música.

Contamos con algunos documentos relacionados con la música militar durante la cruenta conflagración de 1859-62. De éstos podemos inferir el numero de músicos y el tipo de instrumentos con los que contaba una banda militar promedio en ese momento. En 1861 el músico mayor de uno de los destacamentos militares en Honda indica que ha recibido el dinero para los uniformes de sus trece 'músicos de banda' y después de terminada la guerra, en 1865, el encargado del Parque Nacional envía una respuesta al Ministerio de Hacienda sobre los instrumentos musicales a su cargo pertenecientes a las bandas de música de los batallones de *Artillería, Zapadores* y *Ayacucho*. Estos incluyen dos bombos y dos cajas, dos de metal y dos de madera cada uno. Tres 'cornetas', es decir *cornets a piston*, una de las cuales tenía aros de tubo adicionales para los diferentes tonos mientras que las otras dos no los tenían. Lo mismo sucedía con la trompa también con aros de tubo adicionales para sus 'tonos'; el clarín contaba con su boquilla. La lista también incluía dos flautas y dos flautines (octavas o pífanos) uno de una llave y otro de 'más de una llave' cada uno y un 'requinto' o bombardino alto de varias llaves con su boquilla y un *saxhorn* requinto de pistones que el funcionario define como 'muy útil'. En la lista se incluye una 'espineta' probablemente un clavicordio, que el encargado de los instrumentos cortesmente indica 'que aquí no se conoce'.

Es probable que fuera parte de la dotación antigua y que además de haber caído en desuso como instrumento de aprendizaje hubiera desaparecido hacía años.

Éstos instrumentos no eran los más modernos en ese momento, pero parecen ser parte de una dotación probablemente adquirida en las décadas de 1820 y 30 que se fue renovando muy lentamente. En 1825, la fábrica Schott de Maguncia ofrecía varios tipos de flautas y *piccolos*, siendo los más comunes las de una y las de cuatro llaves, como las que figuran en las lista. Durante la década de 1830-40 se produjeron una gran cantidad de innovaciones en el diseño y la fabricación de estos instrumentos; se diseñaron y popularizaron mecanismos como los de Theobald Boehm (1794-1881) y por su parte el fabricante belga Adolphe Sax (1814-94) quien se estableció en París en 1842 y revolucionó en 1845 con sus invenciones (denominadas *saxhorn*, *saxotromba* y *saxophone*) el amplio y popular panorama de la música de banda. Los bombardinos se fabricaban en varios tamaños y es probable que el 'requinto' de la lista se refiera a un contralto en Mi bemol. El instrumento más moderno de los mencionados es el *saxhorn* 'requinto' de pistones, que al igual que lo que sucedía con los bombardinos, también se fabricó en varios tamaños, convirtiéndose todos en elementos fundamentales de la bandas en la segunda mitad del siglo XIX. Estos instrumentos se importaron al país muy poco después de su entrada al mercado, como se puede afirmar de los avisos de venta de las casas importadoras de Mompox entre 1869 y 1874, las cuales surtían el mercado nacional, principalmente el de Bogotá.

El único conjunto de la ciudad que durante un tiempo funcionó con el modelo europeo de los conjuntos de música incidental y de baile fue el *Sexteto de la Harmonía*, que surgió en Bogotá a mediados de la década de 1860 a instancia de la llegada de los músicos de la familia d'Achiardi con una de las compañías de ópera que visitó al país. Este nombre se basaba en el uso francés y alemán de la palabra *harmonie* para referirse a un conjunto de instrumentos de viento de madera y cobre, aunque en nuestro caso incluyera algunos de cuerda y piano. Sin duda, algunos de sus integrantes eran los músicos más prestigiosos de la ciudad, como es el caso de Julio Quevedo (contrabajo) y Daniel Figueroa (piano), Vicente Vargas de la Rosa (flauta), los hermanos Darío y Enrique d'Achiardi (violines primero y segundo) y Cayetano Pereira (cornet a piston). Es posible que fuese el mismo conjunto que en 1866 aparece como 'Sexteto d'Achiardi' en la guía de la ciudad, domiciliado en la carrera octava entre calles doce y trece y que ofrecía sus servicios para 'conciertos, serenatas, bailes, etc'. . El otro conjunto activo en la ciudad era el 'Cuarteto Visoni', dirigido por Pedro Visoni, director musical de la Compañía Lírica Italiana que comenzó actividades en la ciudad en 1864 y que tenía su sede muy cerca al Teatro Maldonado (ver cap. La Música en el Teatro).

'Sexteto de la Harmonía'
c. 1870
Colección Banco de la República

Integrado por importantes músicos, Julio Quevedo (contrabajo) y Daniel Figueroa (piano), Vicente Vargas de la Rosa (flauta), los hermanos Darío y Enrique d'Achiardi (violines primero y segundo) y Cayetano Pereira (cornet a piston), realizaba presentaciones que incluían música de cámara y de baile.

tampomás de sus actividades proporcionando música para diferentes funciones civiles y religiosas, al menos en una ocasión la presencia del 'sesteto' está documentada en el teatro. Así ocurrió en la presentación de un drama llamado *La Fundación de Bogotá*, presentado en junio de 1866 cuando el conjunto dio comienzo a la función interpretando 'varias piezas escogidas'.

Como se anota en otro lado, durante las décadas de 1879 y 80 se generalizan las retretas a cargo de las diferentes bandas de la ciudad y sabemos que los instrumentos de cobre habían sido aceptados en otros contextos musicales. El ya mencionado *cornet a piston* y el clarinete habían adquirido cierta prominencia sobre las cuerdas en conjuntos como el Sexteto antes citado, y eran usados también en la música religiosa. Sin embargo, la falta de técnica en su ejecución motivó el airado comentario de Caicedo y Rojas que consideraba desmesurado su abuso, especialmente en los 'esqueléticos' conjuntos musicales empleados en las iglesias. La popularidad de estos instrumentos creció sin embargo y es sintomático el hecho de que el primer método instrumental publicado en 1882, apenas fundada la Academia Nacional de Música fuese el *Tratado teórico elemental para la enseñanza de los instrumentos de cobre* de su director, Jorge W. Price. En 1888, como se mencionó atrás, Manuel Conti vino contratado por el gobierno para encargarse de la organización de bandas de música.

BANDA MILITAR
Bogotá, c. 1900
Colección Margarita Viana de Gutiérrez

A juzgar por la evidencia que tenemos, la composición de las bandas siguió estas mismas pautas en las décadas finales del siglo XIX e iniciales del siguiente. Existen algunos instrumentos que presumiblemente llegaron al país entre 1910 y 1920, como las dos cornetas y el bombardino fabricados por Thibouville-Lamy en París, alrededor de 1910 que conserva la Colección Perdomo Escobar y que están marcados como pertenecientes a la 'Compañía de Samacá'. De todas formas, la música de banda consolidó la ya adquirida estima que tenía en la capital y en muchos rincones del país y dichos conjuntos se fueron nutriendo de nuevos instrumentos, aunque en los sectores apartados seguían usando los viejos instrumentos del siglo anterior.

NUEVOS INSTRUMENTOS

En la primera mitad del siglo XIX se creó una nueva familia de instrumentos musicales que funcionaban por la vibración de lengüetas metálicas mediante aire confinado en un una cámara accionada por fuelles de mano o de pedal. El acordeón y el armonio son sus mejores exponentes, el primero perfeccionado desde 1827 hasta medidos del siglo y el segundo, patentado en Francia por Alexandre F. Debain en 1840. Estos instrumentos comenzaron a figurar en los círculos musicales de la capital alrededor del 1870 y ya en 1875 se arrienda un armonio para ser usado con los otros instrumentos en el coro de la catedral. Es también conocido que Sindici en su propiedad de Nilo, usaba uno de ellos (de la casa Graziano Tubi) de cinco octavas para sus composiciones musicales. Un instrumento similar (de cinco octavas aunque de posible factura francesa) forma parte de la ya mencionada colección Perdomo Escobar.

Los acordeones de botones no parecen haber comenzado a ser usados por los músicos bogotanos sino hasta finales de la tercera y comienzos de la cuarta década del siglo XX. Estos venían siendo importados a través de los puertos de la costa atlántica desde finales del siglo y habían ya logrado adquirir bastante popularidad en aquella región. Las importaciones de Francia, Alemania y Estados Unidos hechas en 1901 incluían varios acordeones y armonios llamados 'órganos de madera para iglesia'. En 1897 habían llegado tres armonios franceses a Buenaventura, probablemente destinados a iglesias del occidente del país.

Otros instrumentos pertenecientes a esta familia son las dulzainas o armónicas, también llamadas en nuestro medio 'riolinas' o 'violinas'. Su uso se fue generalizando a lo largo del siglo XX y sus noticias parecen referirse a casos muy particulares como el de Lorenzo García apodado Sifiñí o el 'Hombre Orquesta', quien alrededor de 1910-15 frecuentaba con su espectáculo musical las chicherías de los barrios Egipto, Belén, Las Aguas y San Diego. Interpretaba pasillos y bambucos en una dulzaina que acompañaba con un tiple o guitarra complementado por unos cascabeles y un bombo, todos tocados por él mismo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Bermúdez, Los instrumentos, pp. 130-57
Bermúdez, Ministriles, p. 158
Colombia..., II, p. 159
Osorio Ricaurte, Breves, p. 93
Montagu, pp. 32-3.
C. Ortega Ricaurte, *El enigma*, p.53
Cochrane, hamilton
J. Steuart, p. 142.
Bogotá en 1803.., p. 2
Raizal, El porvenir, p. 103.
Agudelo, *Lecciones*, p. 66.
AGN, Colegio Mayor de San Bartolomé,
AGN, Notaría 3, tomo 435 y Notaría 1, tomo 357.
Para los datos sobre los Mc Cormick, Washington, US National Archives, Passenger Lists, New York, M 237, Roll 114 y Parroquia de San Victorino, Libro de bautismos, 12
Vergara y Gaitán, pp. 368., 70.
Zapata Obregón, p. 66
Lamus, p. 69
Davidson, III, p. 71-81
El Día, VII, 346, 12 de julio de 1846,
Vergara, Almanaque, p. 147
AGN, Notaría 1, tomo 350, 346, Notaría 3, tomo 440 y Notaría 1, tomo 358
Buchner, pp. 325-6. AGN, Notaría 3, tomos 706 y 708 y Notaría 1, tomo 450, Notaría 4, tomo 79.
Cromos, V, 117, junio 8 de 1918, 120, junio 29 de 1918.
Ver E. Bermúdez, *Catálogo*, pp. 64-5, 83-5. T. d'Aleman, *Método Completo*, p. 6 y J. Viteri, *Método Completo*, p. 11. E. Bermúdez, *Catalogo.. U. Nacional*, p. 37.
La Caridad, II, 46, 20 de julio 1866.
Sánchez Cabra, pp. 83, 212.
Davidson, II, p. 308
La Voz Nacional, 34, 15 de noviembre de 1884, p. 381
Papel Periódico Ilustrado, IV, 79, 15 de noviembre de 1884.
J. Cortés, *Mapa*, lista alfabética.
AGN, República, Ministerio de Hacienda, Tomo 441
AGN, Colegio Mayor de San Bartolomé, Libro 61
Bermúdez Silva y Pardo Tovar, pp. 32-33.
AGN, República, Empleados Varios, tomos 2 y 4
A. Baines, *Woodwind*, pp. 343-47.
Borda y Lombana, Almanaque, p. 118
Áñez, p. 192
Caicedo y Rojas, Estado, p.
J, Villa, 100 años, p. 88
Cacua Prada, pp. 146-7
Bermúdez, Catálogo, 1986, p. 71
AGN, República, Ministerio de Hacienda, Tomo 441 y 424
Rozo Contreras, p. 165
Santos, pp. 741,745

Bibliografía

Fuentes Primarias

AA.VV.
Reglamento de la Sociedad Unión Musical, Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858

AGUDELO, Alejandro
Lecciones de Música. Precedidas de una introducción histórica, Bogotá: Imprenta de Pizano y Pérez, 1858

ANDRE, Edouard
'L'Amérique Equinoxiale (Colombie-Equateur-Perou) 1875-1876', *Le Tour de Monde-Nouveau Journal des Voyages*, xxxv, pp.

ANGULO, Gabriel
Pulsación, digitación y expresión en el piano, Bogotá: tipógrafo musical, 1878.
Estudios Musicales, Santa Marta: Imprenta de El Vigilante, 1896.

ANÓNIMO
Colombia. Relación geográfica, topográfica, agricultural, comercial y política de este país. Londres: Baldwyn, Cradock y Joy, 1822, 2 vols.

Guía oficial y descriptiva de Bogotá, Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858

'El maestro Julio Quevedo. Datos biográficos', *El Artista,* 8, (mayo 1906) en De Greiff y Feferbaum, *Textos*, I, pp. 342-350.

'Bogotá en 1803 y 1843', *El Día*, V, 210, 25 de febrero de 1844.

BINGHAM, Hiram
The *Journal of an Expedition across Venezuela and Colombia*, London: Fischer and Unwin, 1909

BOADA, Francisco
Teoría de Música puesta al alcance de los educandos, Bogotá: Imp. de F. Torres Amaya, 1854

BORDA, Ignacio y
LOMBANA, José María
Almanaque para todos y Directorio Completo de la Ciudad para 1886, Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda, 1886.

BRACALE, Adolfo
Mis memorias, Editorial ABC, [1935].

CABALLERO, José María
Diario de la Independencia, Bogotá: Banco Popular, 1974

CAICEDO y ROJAS, José
'El Duende en un baile', *El Duende*, 1846

'Las criadas de Bogotá' (c1880), ambos en *Cuadros de Costumbres*, Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936, Colección Samper Ortega de Literatura Colombiana, No. 22

'El Tiple', *El Museo,* I, 3, Mayo 1 de 1849, en Sánchez Cabra, *Ramón Torres*, pp. 179-84.

'Estado actual de la música en Bogotá', *El Semanario de Bogotá*, 5-6, 1886, en De Greiff y Feferbaum, *Textos*, pp. 21-32.

Recuerdos y Apuntamientos, (1890), Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950

CANÉ, Miguel
En Viaje 1881-1882, París: Librería de Garnier Hnos, 1884

CARNEGIE-WILLIAMS, Rosa
A year in the Andes; or, a Lady's adventures in Bogotá, London: London Literary Society, s.f.

COLLIN, J. G.
Resa uti Columbien aren 1820 och 1821
Strengnas: Carl Erik Ekmarkt, 1823

CORDOVEZ MOURE, José María
Reminiscencias. Santafé y Bogotá, III. Bogotá: Librería Americana, 1915, 3a Edición.

Reminiscencias, VIII: Recuerdos autobiográficos, Bogotá: Liberia Americana, 1913

Reminiscencias de Santafé y Bogotá (1893-1913), Bogotá: FICA-Gerardo Rivas Editor, 1997

CUERVO, Luis Augusto
'Bailes de antaño', en *Estudios Históricos*, Bogotá: Ediciones Cromos, 1947, pp. 77-102.

D'ALEMAN, Teléstoro
Método Completo para aprender con perfección a tocar la bandola, Bogotá: Edición del autor, 1885.

DE GREIFF, Hjalmar y
FEFERBAUM, David (eds).
Textos sobre música y folklore, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 2 vols.

DÍAZ, Eugenio
Manuela (1858), Cali: Carvajal y Compañía, 1967.

'Bruna la Carbonera o Las aventuras de un geólogo' (c.1856)
'Los aguinaldos en Chapinero' (c. 1858)
'Pioquinta o el Valle de Tenza' (c. 1860), en
Novelas y Cuadros de Costumbres, Bogotá: Procultura, 1985, 2 vols.

ESPINOSA, José María
Caicedo Rojas, José
Memorias de un abanderado. Recuerdos de la patria boba 1810-1819, (1876) Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942

ESPINOSA, Manuel de
Toques de Guerra que deberán observar uniformemente los Pífanos, Clarinetes y Tambores de la Infantería de S.M., Madrid: s.e., 1769

ETIENNE, C.P.
'Nouvelle Grenade, apercu general sur la Colombie et recits de voyages', en *Amerique*, Geneve: Librairie R. Burkhardt, 1887.

FALLON, Diego
Nuevo sistema de notación musical, Bogotá: Imprenta Metropolitana, 1869

Arte de leer, escribir y dictar música. Sistema alfabético, Bogotá: Imprenta Musical de Diego Fallon, 1885.

FERNANDEZ DE PIEDRAHITA, Lucas
Noticia Historial de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada (1688), Bogotá: Ministerio de Educación Nacional-Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1973

FLÓREZ DE OCARIZ, Juan
Genealogías del Nuevo Reino de Granada (1674), Bogotá: Instituto Caro y Cuervo-Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1990, 3 vols. Edición facsimilar, Índices.

GARAY, Narciso
'Música Colombiana', *Revista Gris,* enero de 1894, en De Greiff y Feferbaum *Textos*, pp. 48-52.

GONZÁLEZ LINEROS, Narciso
'Nuevo sistema musical', *El Pasatiempo*, octubre 4 de 1877, reproducido en D. Fallon, *Arte...*, pp. 5-8.

GOSSELMAN, Carl Gustav y
GROOT, José Manuel
Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada (1869), Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1956, 2 vols.

'Costumbres de antaño' (c. 1850)
'La tienda de don Antuco' (c. 1850), en
Historia y Cuadros de Costumbres, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1951, pp. 160-80, 128-36.

HAMILTON, John Potter
Travels through the interior Provinces of Colombia, London: John Murray, 1827, 2 vols.

HOLTON, Isaac
New Granada: Twenty months in the Andes, New York: Harper and Brothers, 1857, traducción española *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*, Bogotá: Banco de la República, 1981.

HERBRUGER, Emilio
Doce lecciones de música. Bogotá: 1851.

IBÁÑEZ, Pedro María
Crónicas de Bogotá (1891-1913), Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, 1989, 4 vols.

ISAACS, Jorge
Canciones y Coplas Populares (c.1870), Bogotá: Procultura, 1985

JUAN y SANTACILLA, Jorge y
ULLOA, Antonio de
Noticias Secretas de América, Bogotá. Biblioteca del Banco Popular, 198, 2 vols.

LAVERDE AMAYA, Isidoro
Bibliografía Colombiana, Tomo I, Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1895

MADIEDO, Jose María=J.M.M.
'Bambuco', *El Tiempo*, 373, 8 de febrero de 1865

[MARGALLO, Antonio]
La Intolerancia. Romance, Bogotá: Imp. de Jose Ayarza, 1834

MOLLIEN, Gaspard Theodore
Viaje por la República de Colombia en 1823, Bogotá: Colcutura, 1992

NÚÑEZ, José Gabriel
La Música al alcance de todas las inteligencias, Bogotá: [s.e.], 1863

OSORIO RICAURTE, Juan Crisóstomo
'Quejas al mono de la Pila'. *El Mosaico,* No. 44 (1859), 354-355

'La Música', *La Prensa,* 14, 8 de septiembre de 1866.

Diccionario de Música, Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867

'Breves apuntamientos para la historia de la música colombiana', *Repertorio Colombiano*, III, 15, (sept. 1879), pp. 161-68. En De Greiff y Feferbaum, *Textos*, I. pp. 80-98.

PAXTON, Virginia
Penthouse in Bogotá, New York: Reynal & Hitchcock, 1943.

PETRE, F. Loraine,
The Republic of Colombia: An account of the Country its People, its Institutions and its resources, London: Edward Stanford, 1906.

POMBO, Rafael=FLORENCIO
La Traviata. Ópera de J. Verdi. Libreto y Crítica, Bogotá: Imprenta de la América, 1874

PRICE, Jorge W.
Tratado teórico elemental para la enseñanza de los instrumentos de cobre, Bogotá: Imprenta de H. Andrade, 1882.

RAIZAL, José
'El Porvenir de Bogotá', *El Pasatiempo*, III, 115, 24 de agosto de 1853.

REBOLLO, Pedro A.
Cancionero Santafereño (Plagios y Coplas), Bogotá: Editorial Nuevo Mundo, 1924.

RHIN
'Concierto', *El Rayo X*, 22 de febrero de 1898.

RICHARD, Karl
Briefe aus Columbien an seine Freunde von einem hannoverischen Officier. Geschrieben in dem Jahre 1820
Leipzig: F.A. Brockhaus, 1822

RIVAS, Medardo
'Una fiesta en Bogotá', en Perdomo Escobar, *Historia*, 1963, pp. 95-101.

ROTHLISBERGER, Ernst
El Dorado. Reise-und Kulturbilder aus dem sudamerikanischen Columbien, Bern: Schmid & Francke, 1898

RUSSI, José Raimundo
Al Público sensato; a los nobles republicanos; a los hombres que tengan corazón i honor
Bogotá: Imprenta de Morales y Compañía, 1851

SAFFRAY, Charles
'Voyage a la Nouvelle Granade', *Le Tour de Monde-Nouveau Journal des Voyages*, xxvi, pp.

SÁNCHEZ, Alberto
'Al cantar de los pianos', *Cromos*, V, 108, abril 6 de 1918, pp. 166-67

SCRUGGS, William L.
The Colombian and Venezuelan Republics, London: Sampson Low, Martson and Co. Ltd., 1900

SERRET, Felix
Voyage en Colombie (1911 - 1912), Paris: H. Dudot et E. Pinat Edit., 1912

SOTO BORDA, Clímaco
'Una velada. Fray Candil y Morales Pino. Niños artistas. Julio Flórez', *El Rayo X*, noviembre 1898.

STEUART, J.
Bogotá in 1836-7. Being a narrative of an expedition to the capital of New Granada, and a residence there of eleven months, New York: Harper and Brothers [for the author], 1838,

SUÁREZ, José Eleuterio
Método fácil para aprender los tonos en el tiple, Bogotá: Imprenta de La Prensa, 1869

Método fácil para aprender los tonos en el tiple, Bogotá: s.e., s.f. 2a. edición aumentada.

TISCHENDORF, Alfred
PARKS, E. Taylor (eds),
The Diary and journal of Richard Clough Anderson Jr. (1814 - 1826), Durham, NC: Duke University Press, 1964,

URIBE HOLGUÍN, Guillermo
Vida de un músico colombiano, Bogotá: Librería Voluntad, 1941.

VARGAS DE LA ROSA, Vicente
Teoría de la Música, Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1882.

VERGARA, José M.
GAITÁN, José B.
Almanaque de Bogotá y guía de forasteros para 1867, Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867.

VERGARA VELASCO, Francisco Javier
Almanaque y Guía Ilustrada de Bogotá para el año 1881, Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda, 1881.

VITERI, José
Método completo para aprender a tocar Tiple y Bandola sin necesidad de maestro, Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón y Compañía, 1868.

YOUNG, Ernest
South American Excursion, London: Edward Arnold & Co., 1939

Fuentes Secundarias

ÁÑEZ, Jorge
Canciones y recuerdos, Bogotá: Ediciones Mundial, 1951

BAINES, Anthony
Woodwind instruments and their history (1967), New York: Dover, 1991

BERMÚDEZ, Egberto
'Historia de la música vs. Historias de los músicos', *Revista Universidad Nacional*, Segunda Serie, I, 3, 1985, pp.

Los instrumentos musicales en Colombia, Bogotá: Universidad Nacional. Centro Editorial, 1985. Hay una versión corregida y aumentada, Bogotá, Ms. Inédito, 1999.

Colección de Instrumentos Musicales José I. Perdomo Escobar. Catálogo., Bogotá: Banco de la República, 1986.

Catálogo. Colección de Instrumentos Musicales. Departamento de Música. Universidad Nacional, Bogotá, Ms. Inédito, 1989.

Historia de la Música en Colombia: Música indígena, tradicional y cultura musical durante el período colonial Siglos XVI-XVIII, Bogotá: Ms Inédito, 1996.

'La música campesina y popular en Colombia 1880-1930', *Gaceta. Colcultura*, 32-33, Abril 1996, pp. 113-20.

'La música en las misiones Jesuítas de los Llanos orientales colombianos: 1725-1810', *Estudios. Instituto de Investigaciones Estéticas* 5, (1998-99), pp. 141-66

'The Ministriles tradition in Latin America: Part One: South America, 1. The cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia) in the Seventeenth Century', *Historical Brass Society Journal*, XI, (1999), pp. 149-62.

'Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?', Credencial Historia, pp. 8-10

'Estudio introductorio', *Gutierre Fernández Hidalgo y su obra musical*, Bogotá, Ms. inédito, 2000.

'Urban Musical Life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650', en prensa.

El Bambuco: La invención de la música nacional colombiana 1820-1860, Bogotá, Ms. inédito, 2000.

BERMÚDEZ, Egberto
CORTÉS P., Jaime
DUQUE, Ellie Anne
'Música: Los 10 del Siglo XX'. *Credencial Historia*, Edición No. 120 (dic.1999).

BERMÚDEZ SILVA, Jesús
PARDO TOVAR, Andrés
La guitarrería popular de Chiquinquirá, Bogotá: CEDEFIM, 1963

BUCHNER, Alexander
Colour Encyclopaedia of Musical instruments, London: Hamlyn, 1980

CACUA PRADA, Antonio
Sindici o la Música de la libertad. Centenario del Himno Nacional, Bogotá: Publicaciones de la Universidad Central, 1987

CALCAÑO, José Antonio
La ciudad y su música (1958), Caracas: Monte Avila, 1985.

CALZAVARA, Alberto
Historia de la música en Venezuela, Período Hispánico, Caracas: Fundación Pampero, 1985.

CANTINI, Jorge Ernesto
'La construcción de un teatro', en Villa, pp. 25-49

CORTÉS, Jaime
Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música, 1882-1920. Bogotá: Ms., 1998.

Mapa y espacios musicales en Bogotá a finales del siglo XIX, Ms., Inédito, 1999.

La música nacional y popular en Colombia 1924-38, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, Postgrado en Historia y Teoría, facultad de Artes, 2000

DAVIDSON, Harry
Diccionario Folklórico de Colombia, Bogotá: Banco de la República, 1970, 3 vols.

DEAS, Malcolm
Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas, Bogotá: Tercer Mundo, 1993

Vida y opiniones de Mr. William Wills, Bogotá: Banco de la República, 1996. 2 vols.

DUQUE, Ellie Anne
'La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX'. *Gran Enciclopedia de Colombia* , Vol. 6. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993, pp. 217-234.

'Ecos de un baile'. *Ensayos,* No. 5 año V (2000), 125-140.

Guillermo Uribe Holguín. Bogotá: Escala/I.I.E., 1986.

Guillermo Uribe Holguín y sus '300 Trozos en el sentimiento popular'. Bogotá: Imprenta Patriótica - Instituto Caro y Cuervo, 1980.

La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860). Bogotá: Fundación de Mvsica, 1998.

'La vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX: la Sociedad Filarmónica'. *Gaceta* 32, (dic. 1998), pp. 42-55.

'Obras musicales colombianas publicadas por Mundo al Día'. *Boletín Cultural y Bibiolgráfico*, Vol. 33, Núm. 42 (1966), pp. 127-134.

ESTENSSORO, Juan Carlos
Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830, Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1985.

FLÓREZ ÁLVAREZ, L.
Campaña Libertadora de 1821. Contribución del ejército de Colombia a la celebración del Primer Centenario de la batalla de Carabobo, Bogotá: Estado Mayor General del Ejército, 1921

FRITH, Simon
Performing Rites: On the value of Popular Music, Cambridge: Harvard University Press, 1996

GÓMEZ AMAT, Carlos
Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX, Madrid: Alianza Música, 1984.

GÓMEZ-VIGNES, Mario
Imagen y obra de Antonio María Valencia, vol. 1. Cali: Corporación para la Cultura, 1991

GUTIÉRREZ, Benigno Antonio
Contribución al estudio del folklore de Antioquia y Caldas, Medellín: Editorial Bedout, 1955.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo
Documentos para la historia de la educación en Colombia, Bogotá : Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 3 vols.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo
CARRASQUILLA BOTERO, Juan
Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

HIGUERA, Tarcisio
La imprenta en Colombia, Bogotá: Edición del autor, 1970.

JARAMILLO URIBE, Jaime
'Perfil histórico de Bogotá', *Ensayos de Historia Social*, Bogotá: Tercer Mundo/Uniandes, 1989, II, pp. 11-38.

KREITNER, Kenneth
'Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth century Barcelona', *Early Music History,* 14, (1985), pp. 153-204.

LAMUS OBREGÓN, Marina
'La búsqueda de un teatro nacional (1830-1890), *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXIX, 31, (1992), pp. 57-84.

LUCENA SALMORAL, Manuel
'Apuntes para un diálogo sobre el Virreinato del Nuevo Reino de Granada en 1776', *Hispanoamérica hacia 1776,* Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1980, pp. 209-19.

MARTÍN MORENO, Antonio
Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII, Madrid: Alianza Música, 1984.

MARTÍNEZ, Carlos
Santafé: Capital del Nuevo Reino de Granada, Bogotá: Banco Popular. Fondo de Promoción de la Cultura, 1987.

MARTÍNEZ MONTOYA, Andrés
'Reseña histórica sobre la música en Colombia', *Anuario de la Academia de Bellas Artes de Colombia*, I, 1932, en De Greiff y Feferbaum, *Textos*, I, pp., 58-72.

MONTAGU, Jeremy
The World of Romantic and Modern Musical Instruments, Newton Abbot/London: David and Charles, 1981.

ORJUELA, Héctor
La obra poética de Rafael Pombo, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 197

ORTEGA RICAURTE, Carmen
'Contribución a la bibliografía de la música en Colombia', *UN. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural. Universidad Nacional de Colombia*, 12, (Agosto 1972), pp. 83-272.

El enigma del medallón. Polémica histórica sobre la infidelidad de Magdalena Ortega de Nariño, Bogotá: Planeta, 1999.

ORTEGA RICAURTE, Daniel
Cosas de Santafé de Bogotá, Bogotá : Academia Colombiana de Historia, 1959

ORTEGA RICAURTE, Enrique
Libro de Acuerdos de la Audiencia Real del Nuevo Reino de Granada 1557-1567, Bogotá: Archivo Nacional/Ed. Antena, 1947

PARDO TOVAR, Andrés
La cultura musical en Colombia, Bogotá: Ediciones Lerner, 1966, Historia Extensa de Colombia, vol. XX, tomo 6.

PAREJA, Reinaldo
Historia de la radio en Colombia, Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984.

PERALTA, Victoria
El ritmo lúdico y los placeres de Bogotá, Bogotá: Ariel Historia, 1995

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio
'Esbozo histórico sobre la música colombiana', *Boletín Latinoamericano de Música,* IV, 1938, pp. 387-570.

'La canción popular patriótica y política en la Historia de Colombia', *Boletín de Programas. Radiodifusora Nacional de Colombia*, 214, (junio 1962), en De Greiff y Feferbaum, I, pp. 236-244.

El archivo musical de la catedral de Bogotá, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

La Ópera en Colombia, Bogotá: Editorial Arco, 1979

Historia de la música en Colombia (1963), Bogotá: Plaza y Janés, 1980

PINILLA , José I.
Cultores de la Música Colombiana, Bogotá: Edición del autor, 1980

PLAZA, Ramón de la
Ensayos sobre el arte en Venezuela, Caracas: Presidencia de la República, 1977

PRICE, Jorge W.
'Datos sobre la historia de la música en Colombia', *Boletín de Historia y Antiguedades*, XXII, 254-55, (septiembre de 1935), en De Greiff y Feferbaum, I, pp. 258-81.

QUIÑONES PARDO, Octavio
Interpretación de la poesía popular, Bogotá: Biblioteca de Folklore Colombiano, 1947

QUINTERO OSPINA, Tiberio
Práctica Forense Penal. El Nuevo Código de Procedimiento Penal en la teoría y en la práctica, Bogotá : Editorial ABC, 1972.

RESTREPO, Antonio José
El Cancionero de Antioquia (1929), Medellín: Editorial Bedout, 1955, 4a. ed.

RESTREPO DUQUE, Hernán
Las cien mejores canciones colombianas y sus autores, Bogotá: RCN/Sonolux, 1991.

ROSA, Moisés de la
Calles de Santafé de Bogotá, Bogotá: Ediciones del Concejo, 1938

ROZO CONTRERAS, José
La Banda, su desarrollo y su importancia para el arte y la cultura musical, *Boletín Latinoamericano de Música*, IV, (1938) pp. 159-65.

SÁNCHEZ CABRA, Efraín
Ramón Torres Méndez: Pintor de la Nueva Granada, 1809-1885, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987.

SANTOS, Gustavo
"Informe presentado por la Dirección Nacional de Bellas Artes al Ministerio de Educación Nacional', *Boletín Latinoamericano de Música*, IV, (1938) pp. 739-49.

SORIANO LLERAS, Andrés
Lorenzo María Lleras, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1968.

STEVENSON, Robert
'La música colonial en Colombia', *Revista Musical Chilena*, XVI, No. 81-82, (julio-dic 1962), pp. 153.70.

SUBIRÁ, José
Tonadillas teatrales inéditas, Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.

URIBE CELIS, Carlos
Los Años veinte en Colombia, Bogotá: Ediciones Alborada, 1991, 2a. edición

VARGAS LESMES, Julián
La Sociedad de Santafé Colonial, Bogotá, CINEP, 1990.

VIGIL, Mariló
La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, Madrid: Siglo XXI, 1986.

VILLA, Jaime
100 Años del Teatro de Cristóbal Colón, 1892-1992, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

ZAMUDIO, Daniel
Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia, Boletín Latinoamericano de Música, IV, (1938) pp. 347-50.

Índice onomástico

Agudelo, Alejandro *154*, 190
Alarcón, Honorio *138*, 139, 140, 144, 193
Amaya, Francisco de Paula 26
Áñez, Jorge 14, 115-117, 122, 147
Azzali, Augusto 94, 108, 139, 153

Bello, Atanasio 90, 91, 100, 169, 180
Bermúdez, Melchor 30, 31, 87
Bermúdez Silva, Jesús 139, 143, 147, *148*, 165
Blasco, Manuel 24, 25, 27
Bòada, Ernesto 115, 119
Boada, Francisco 62, 154, *170*
Bolívar, Anastasio *115*, *117*, 119, 142, 147
Bracale, Adolfo 96, 97

Caicedo y Rojas, José María 12, 14, 35, 36, 43, 53, 55-58, 86-88, 129, 131, 132, 137, 152, 157, *158*, 167, 170, 176, 189, 202
Calvo, Luis Antonio 63, 110, 141, 147, *149*, 164, *165*
Cancino, Juan Antonio 32, 175
Cancino, Eladio 133, 175
Carricarte, Pedro 70, 86, 87, 129
Cascante, José 22, *24*, *25*, 26, 27, 44, 81
Castellanos, Juan de 20, 48, 157
Caycedo, Carmen 54
Ceballos, Rodrigo 23, 32
Chaves, Diógenes 123, 147
Cifuentes, Santos 139
Clementi, Muzio 47, *188*, *189*, *192*
Concha, Juan 26, 29, 42
Conti, Manuel 73, 116, 147, 171, 202
Cordovez Moure, José María 14, 15, 35, 56, 58-60, 80-82, 90, 93, 100, 103, 131, 175

D'Achiardi, Darío, Enrique 93, 139, 181, *201*
D'Aleman, José María 172, 173
D'Aleman, Telésforo 113, 150, 172, 173, 196
Díaz, Eugenio 54, 57, 62, 63, 72, 83, 160, 162

Elcoro, Lorenzo 37
Escamilla, Carlos 64, 106, 147, 165

Fallon, Diego 139, 150, *155*, *156*, 164, 180, *181*, 193
Fernández Hidalgo, Gutierre 20-22, *23*, 39
Figueroa, Daniel 92, 160, 163, 171, *201*
Figueroa, Ignacio 130, 133, 159, 171
Figueroa, Nicolás de 29, 171
Flórez, Julio 106, 108, 112, 113, 143
Franco, Valentín 33, 170

Garay, Epifanio 93, 113, 153
Garay, Narciso 94, 116, *153*, 176
García, Fulgencio 64, 113, 140, 147, 165
García Zorro, Gonzalo 20, 22
Garzón de Tahuste, Alonso 21, 22, 39
Giovanetti, Egisto 37, 165
Guarín, Joaquín 33, 34, 82, 101-103, 130, *132*, 133, 134, 137, 157, 160, 162, 180

Herrera, Juan de *26*, 27, 29, 32, 33, 39, 44, 76, 94
Hidalgo, Juan 23
Hortúa, Mariano de la 90, 171
Hortúa, Tiburcio 33, 90, 103, 171

Ibero, Mariano 31, 32, 33, 43, 100, 170, 193

Jiménez, Juan 24, 76

Lindig, Alejandro *180*
Lleras, Lorenzo María 89, 91, 92, 162
Lobo Guerrero, Bartolomé 21, 39
Londoño, Francisco 130, 133, 170, 198
Lugo, Casimiro de 29-32

Maldonado, Bruno 92, 104
Margallo, Antonio 32, 54, 129
Marroquín, José Manuel 94, 95, *160*, 162, 194
Martínez, Celestino y Jerónimo *160*, 161, 175, 180
Martínez Compañón, Baltasar 27, 87
Martínez Montoya, Andrés 37, 73, 108, 132, *138*, 139, 140, 146, *147*, 175, 207
Mata, Nicomedes 62, 102, 105, 160, 171, 198
McCormick, David *54*, *182*, 183, 190, *191*
Mejía, Adolfo 115, 117, 148
Melfi, Mateo 27, 32
Mera, Carlos 177, 178
Morales Pino, Pedro 64, 105, 106, *107*, 108, 110, 113, 115, 117, 127, 140, 141, 143, 150, 164, 172-174, 196
Murillo, Emilio 112, 113, 115, *116*, 140, 141, *142*, 143, 150, 16, 165

Ortega Ricaurte, Daniel 13
Osorio Ricaurte, Juan Crisóstomo 33, 53, 62, 94, *95*, 131, 132, 150, 155, *157*, 160, 163, 170, 171, 178, 189

Padilla, Benjamín 198, *199*
Padilla, Epaminondas 198
Padilla, Jeremías 198, *199*
Palacios, Martín 29
Palacios y Sojo, Pedro 100, 169
Párraga, Manuel María 62, *102*, 103, 133, 134, 160, 165, 171, 177, 180
Párraga de Quijano, Mercedes 160, 163, 177, 178
Patiño, Arturo 55, 64, 65, 115, 143, 147
Perea, Gumersindo 139, 141, *194*
Pizarro, Vicente 105, 172, 198
Pombo Ayerbe, Jorge *104*, 112, *113*, 140, 164, 168, 193
Pombo, Rafael 58, 93, 96, 106, 109, *152*, 176
Ponce de León, José María *93*, 94, 96, 109, 127, 128, 153, 163, 164, 172, *174*, 176
Price, Henry 34, 87, 101, *124*, 125, 133, 134, 136, 172, *179*, 180, 183
Price, Jorge Wilson 105, 132, 135, *136*, 137-140, 179, 202
Pulgar, Juan 43

Quevedo Z., Guillermo 97, 116, 143, 147, 165
Quevedo A., Julio 37, 106, 127, *133*, 139, *174*, *175*, *201*
Quevedo R., Nicolás 36, 57, *100*, 102, 131, 175, 180
Quijano, Santos 33, 36, 37, 57, 133, 160, *161*, 162, 163, *169*, 171, 198
Quijano, Domingo 32, 169

Ramírez, Carlos Julio 14, 97
Ramírez, Tomás 69, 85, 88
Ramos, Nicolás 82, *196*, *197*, 198
Riveros, Simón de 44, 185, 187
Romero, Salvador 29, 32, 42
Rozo Contreras, José *72*, *73*, 147, 148, 165
Rueda, Manuel M. 35, 62, 90, *170*, 171, 177, 197
Rueda, Martín Alberto 36, 97, 115, 147, 171
Ruiz, Alonso 20

Salas, Eugenio 149, 170
Santiago, Francisco de 23, 42
Sanz Lozano, Antonio 24, 49, 185
Sierra, Emilio 122, 123
Silva, José Asunción 63, 104, *193*
Silva, Abigaíl *163*
Sindici 58, *92*, 93, 106, 136, 137, 139, 164, 172, 181, 203
Suárez, José Eleuterio 103, 156, 196

Tanco C., Teresa 37, 93, 106, 108, 109, 139, 164, 174, *176*, 177
Torres, Juan de Dios 31, 32, 33, 170
Torres Méndez, Ramón *46*, 47, *56*, *59*, *82*, *112*, *167*, *192*
Tovar, Alejandro *117*

Umaña S., Carlos 37, 108, 139, 164, 176, 177, 193
Urdaneta, Alberto 97, *121*, 147, 177, 196
Uribe Holguín, Guillermo 109, 110, 111, 116, *126*, 136, 139, 140, *141*, 142, 143, 144, *145*, 146, 148, 165

Valencia, Antonio María 109, 143, 144, 145, *146*
Varela, Antonio *38*
Vargas de la Rosa, Vicente 106, 137, 139, *151*, 156, *173*, 177, *201*
Velasco, Juan Antonio de 32, 35, 53, 99, 129, 130
Velasco, Jerónimo 55, 97, 117, 142, 143, 147, 165
Villalba, Francisco 88, 89, 90, 91, 161
Visoni, Pedro 92, 201
Viteri, José 196

Wills, Alejandro 63, 64, *65*, 143, 147, 178

Zamudio, Daniel 37
Zapata de Cárdenas, Luis 39, 75
Zenardo, Francesco 94, 105

CD 1

1 Fabordón para las chirimías [0'37"]
Quarto tono *Comentario p. 18*
Anónimo España, c. 1595

2 Lauda Jerusalem [4'33"]
Quintus Tonus -Salmo 146/147 *p. 20*
Gutierre Fernández Hidalgo (c.1546 - 1623)

3 [Verso para ministriles] N° 3 [0'38"]
Can[ónig]*o Garzón, España, c .1595* *p. 19*

4 Qui habitat in adjutorio [2'58"]
Salmo 90/91 *p. 22*
Anónimo [Alonso Garzón de Tahuste?(c. 1557 - c.1561)]

5 Que se ausenta y nos deja [4'43"]
Villancico a la Ascensión *p. 23*
Francisco de Santiago (c. 1578-1644)

6 Qué dulcemente que canta [1'18"]
Jácara a 3, *1671* *p. 81*
José Cascante (c.1615-c.1703)

7 Cuando muere el sol [3'23"]
Romance a Cristo Crucificado *p. 61*
Sebastián Durón (1660-1716)

8 Como no le toque la culpa [3'18"]
Manuel de Lima (siglo XVII) *p. 42*

9 Vientecillo Travieso [3'39"]
De Navidad *p. 25*
Fray Manuel Blasco (c. 1685)

10 Oiga Niño mío [3'36"]
Villancico al nacimiento, a duo *p. 24*
José Cascante (c.1615-c.1703)

11 Aquella hermosa nube [5'19"]
José de Loaysa y Agurto? (c. 1625-1695) *p. 40*

12 A Vos, Majestad tremenda [3'15"]
Villancico a la Santísima Trinidad, *1707* *p. 26*
Juan de Herrera (c.1660-1738)

13 Morenas gitanas [3'18"]
De Navidad. Jácara eucarística *p. 27*
Juan de Herrera

14 Los Grados [6'47"]
Ensalada de Navidad *p. 39*
Juan de Herrera

15 Zagaleja del valle alhelí [0'37"]
Yo joven, he ignorado *p. 86*
Anónimo Santafé, c. 1710

16 Lamentación a solo [5'42"]
Lectio 3. Feria VI in Parasceve, *1763* *p. 29*
Salvador Romero (fl. 1759-1767)

17 La Cuchumba [1'38"]
Anónimo Ecuador, c.1825 *p. 53*

18 La Adelfa [1'05"]
Contradanza, *c. 1849* *p. 161*
Mercedes Campuzano

19 Polaca [1'45"]
Para guitarra, *c. 1849* *p. 198*
'Por C.'

20 La ilusión [1'19"]
Contradanza *p. 175*
Julio Quevedo Arvelo (1863-1926)

21 Las bombas de jabón [3'42"]
Para canto y piano, *1860* *p. 162*
Santos Quijano (c.1807- c.1892)

22 Polka a Isabel [2'05"]
Polka para piano, *c. 1849* *p. 57*
Santos Quijano

23 Lamentación [2'46"]
Lectio I Miércoles Santo *p. 33*
Joaquín Guarín (1825-1854)

Tiempo total: 72'46"

CANTO

Juanita Delgado - *soprano (s1)* CD1: 5, 6, 7, 8, 11, 15, 16, 17 / CD2: 5
Carmenza Botero - *soprano (s2)* CD1: 9, 10, 11, 12, 13, 14 / CD2: 11
Juana Arévalo - *mezzo-soprano (s3)* CD1: 6, 10, 12, 13,14,17
María Susana Merchán - *contralto (a1)* CD1: 5, 9, 11, 12, 14, 17
Álvaro Salgado - *tenor (t1)* CD1: 8, 9, 11, 14 / CD2: 11
Sergio Llano - *bajón (bj)* CD1: 1, 2, 3, 4, 12, 13, 14
Miguel Ángel Enríquez - *corneta (c1)* CD1: 12, 14
Juan Pablo Murillo - *violín (v1)* CD1: 14
Egberto Bermúdez - director - *guitarra barroca (g1)* CD1: 8, *vihuela (vh)* CD1: 5, 6, 13, *laúd(l)* CD1: 7, 10, *arpa (ap)* CD1: 17, *guitarra siglo XIX (g2)* CD2: 2, 4, 5, 7, 9
Juan Luis Restrepo - *órgano (og)* CD1: 2, 4, 9, 11, 12, 13, 14, *vihuela de arco bajo (vb)* CD1: 5, 6, 7, 8, 10, 17, *clavicémbalo (cv)* CD1: 15,16, *bandola (bl)* CD2: 2, 5, *piano (p3)* CD2: 11,15

SOLISTAS

Carlos Godoy - *tenor (t2)* CD1: 14, 21 / CD2: 2, 4, 5, 7, 9, 15, 17, 20, 22
Helvia Mendoza - *piano (p1)* CD2: 3, 6, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23
Harold Martina - *piano (p2)* CD1: 18, 20, 21, 22 / CD2: 1
Bartolomé Díaz - *guitarra siglo XIX (g3)* CD1: 19
Jorge Valencia - *violín (v4)* CD2: 13

GREGOR CD1: 2,4

Cecilia Di Marco - *soprano (s4)*
Ligia Gutiérrez - *soprano (s5)*
Luis Badosa - *contratenor (a2)*
José Manuel López - *tenor (t3)*
Dante Andreo - director - *tenor (t4)*
Walter Leonard - *barítono (bt)*

CD 2

1 VIRGINIA [1'50"]
Polka-mazurka *Comentario p. 178*
M[ercedes Párraga] *de Quijano (1825-1854)*

2 EL HUÉRFANO [2'20"]
Bambuco *p. 63*
Anónimo Bogotá, c.1860

3 EL HOGAR [1'18"]
Pasillo para piano, *1868* *p. 163*
Abigaíl Silva Certuche (1847-1899)

4 LA MORENA [2'29"]
Bambuco *p. 62*
Anónimo Bogotá, c. 1855

5 VILLANCICO 'LOS NEGRITOS' [4'28"]
Manuel Rueda (?-c.1881) *p. 197*

6 MI DESPEDIDA [1'46"]
Valse-pasillo para piano, *1866* *p. 171*
Daniel Figueroa Pedreros (?-1887)

7 RESPONSIÓN [0'50"]
A Nuestra Señora de la Concepción *p. 90*
Tiburcio Hortúa, c. 1860

8 TRISAGIO AL SANTÍSIMO [3'38"]
A 3 voces *p. 36*
Santos Quijano V.

9 LA BORINQUEÑA [4'31"]
Danza Cartagenera *p. 122*
Anónimo Bogotá, c.1875

10 HERMOSA SABANA [8'29"]
Valses para piano *p. 58*
José María Ponce de León (1846-1882)

11 ELÍXIR DE LA JUVENTUD [2'22"]
Acto 1, Escena 2, *1881* *p. 94*
Juan Crisóstomo Osorio R. (1836-1887)
Letra de José Manuel Marroquín

12 L'AUBE (Las tres de la mañana) [3'31"]
Polka para piano *p. 177*
Teresa Tanco Cordovez (1864-1945)

13 REVERIE [3'25"]
Para violín y piano *p. 37*
Carlos Umaña Santamaría (1862-1917)

14 PERALONSO [1'51"]
Pasillo para piano solo, *1899* *p. 168*
Carmen Manrique Garay

15 LA CABAÑA [2'51"]
Danza para canto y piano *p. 143*
Emilio Murillo Ch. (1880-1942)

16 LIRA COLOMBIANA [5'35"]
Danza para piano, *c. 1898* *p. 106*
Pedro Morales Pino (1863-1926)

17 CUANDO CAIGAN LAS HOJAS [2'35"]
Canción *p. 164*
Luis Antonio Calvo (1882-1945)

18 NENÉ [2'17"]
Pasillo para piano *p. 64*
Carlos Escamilla (1879-1913)

19 ADIÓS A BOGOTÁ [4'42"]
Danza *p. 164*
Luis Antonio Calvo

20 CANCIÓN DE LA TARDE [2'20"]
Para voz y piano, *1931* *p. 147*
Jesús Bermúdez Silva (1884-1969)
Letra de Martín H. Cortés

21 TROZO EN EL SENTIMIENTO POPULAR PARA PIANO NO. 154 OP. 50 NO. 8 , *1954* [2'20"]
p. 144
Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)

22 EN EL BROCAL [2'34"]
Romanza para canto y piano *p. 72*
José Rozo Contreras (1894-1976)
Letra de Ismael Enrique Arciniegas

23 MALVALOCA [4'40"]
Danza *p. 164*
Luis Antonio Calvo

TIEMPO TOTAL: 72'43"

INSTRUMENTISTAS

Timothy Collins - *corneta (c2)* CD1: 2,4
Alessandro Zara - *corneta (c3)* CD1: 2
George Butler - *sacabuche (sk1)* CD1: 1,2,3,4
Michael O'Connor - *sacabuche (sk2)* CD1: 2,4
Rotem Gilbert - *chirimía alto (sw2)* CD1: 1,2,3,4
Adam Gilbert - *chirimía soprano (sw1)* CD1: 1,2,3,4
Alonso Fichamba - *violín (v2)* CD1: 17
José Luis Fichamba - *violín (v3)* CD1: 17

ORQUESTA Y CORO LAMC/BLEMF *(Orq)*

Lauren Zachry, Adriana Tapanés - *sopranos* CD1: 23 / CD2: 11
Angela Jardim - *soprano* CD2: 11 /Carolina Rodríguez - *soprano* CD1: 23 / Debra Sheaver, Emma Deceric, Kate van Eck, Helane Anderson - *contraltos* CD1: 23 / CD2: 11
Eric Carballo, Jason Barr - *tenores* CD1: 23
David Villlanueva, Cary Boyce, Mark Duker - *bajos* CD1: 23
John Liechty, Susan Swaney - *violines* CD1: 23 / CD2: 11
Alan Portzline, Georgias Sánchez - *clarinetes* CD1: 23 / CD2: 11
Greg Homza - *violonchelo* CD1: 23 / Mark Duker - *trompeta*CD2:11
Matt Murray - *contrabajo* CD1: 23 / CD2: 11
Kim Carballo - *órgano* CD1: 23 / CD2: 11

TEXTOS

1 FABORDÓN PARA LAS CHIRIMÍAS

sw1, sw2, sk1, bj

2 LAUDA JERUSALEM

s4, s5, a2, t3, t4, bt, c2, c3, sk1, sk2, sw1, sw2, og

Lauda, Jerusalem, Dominum:
lauda Deum tuum Sion.

Quoniam confortavit
seras portarum tuarum:
benedixit filiis tuis in te.

Qui posuit fines tuos pacem,
et adipe frumenti satiat te.

Qui emittit eloquium suum terræ,
velociter currit sermo ejus:

Qui dat nivem sicut lanam,
nebulam sicut cinerem spargit.

Mittit crystallum suam sicut buccellas:
ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?

Emittet verbum suum, et liquefaciet ea:
flabit spiritus ejus, et fluent aquæ.

Qui annuntiat verbum suum Jacob,
justitias et judicia sua Israel.

Non fecit taliter omni nationi:
et judicia sua non manifestavit eis.

Gloria Patri ... ¡Aleluya!
Sicut erat in principio ...

Alaba, oh Jerulalén, al Señor,
alaba, Sión, a tu Dios.
Porque ha reforzado
los cerrojos de tus puertas,
ha bendecido a tus hijos que están en tí.
Ha puesto la paz en tus fronteras,
con la flor del trigo te sacia.
Envía sus órdenes a la tierra,
velozmente corre su palabra.
Como lana hace caer la nieve,
esparce la escarcha como ceniza.
Arroja su hielo cual mendrugos de pan,
ante su frío las aguas se congelan.
Manda su palabra y las derrite,
hace soplar su viento y las aguas fluyen.
Dio a conocer su palabra a Jacob,
sus estatutos y sus decretos a Israel.
No ha hecho así a ningún otro pueblo;
no les ha manifestado sus decretos.
Gloria al Padre ... Como era en el principio ...

3 VERSO PARA MINISTRILES Nº 3

sw1, sw2, sk1, bj

4 QUI HABITAT IN ADJUTORIO

s4, s5, a2, t3, t4, bt, c2, c3, sk1, sk2, sw1, sw2, og

Qui habitat in adjutorio Altissimi,
in protectione Dei cæli commorabitur.

Dicet Domino: susceptor meus es tu
et refugium meum:
Deus meus, sperabo in eum.

Cadent a latere tuo mille,
et decem millia a dextris tuis:
ad te autem non appropinquabit.

Scapulis suis obumbrabit tibi:
et sub penis ejus sperabis.

Quoniam Angelis suis mandavit de te:
ut custodiant te in omnibus viis tuis.

Gloria Patri... Sicut erat in principio...

¡Oh, tú, que estás al abrigo del Altísimo,
que a la sombra del Omnipotente moras,

dí al Señor: "Amparo y ciudadela mía,
mi Dios, en quien confío".

Caigan mil a tu lado,
y diez mil a tu diestra:
a tí no te acercará.

Te protegerá con su plumaje,
y bajo sus alas buscarás refugio.

Porque ha ordenado a sus ángeles,
que te guarden en todos tus caminos.

Gloria al Padre ... Como era en el principio ...

5 QUE SE AUSENTA Y NOS DEJA

s1, a1, vh, vb

Que se ausenta y nos deja sin dueño
buscando su centro, mi bien y mi amor.

¡Ay, qué dolor!
¿Quién será, si nos deja y se parte,
la luz de los campos, del mayo la flor?
¡Ay, qué dolor!
Que nos deja y se parte sin su luz el sol.

Coplas:

Ay, que se ausenta a los cielos,
señores, del mundo el sol,
dejando el campo sin flores
los ruiseñores sin voz.
Quién le siguiese el alcance
que lleva su pretensión,
a pisar tato lucero
tanto luciente escuadrón.

Hoy le coronan los triunfos,
hoy los parabienes son
de dar la muerte a la muerte,
vencida con tanto amor.

Pise en buena hora cristales,
logre el amante blasón
y pague con llanto el alma
tanto amor que le debió.

6 QUÉ DULCEMENTE QUE CANTA

s1, s3, vh, vb

Qué dulcemente que canta
un amante jilguerillo,
al oír de una paloma
el más sonoro gemido

Qué dulcemente que se oye
de una paloma el gemido
que resuena en las montañas
de Judá, como en su nido.

En las montañas resuena
el eco de su sonido
y en la casa de Isabel
se oye un dulce pajarillo.

Más que mucho, si la voz
es del concepto sonido
y si el concepto es el Verbo
Juan es la voz de ese mismo.

7 CUANDO MUERE EL SOL

s1, l, vb

Cuando muere el sol triste luto arrastra
cielos, astros, flores, plantas.
Lloran las fuentes, gimen las auras
sienten los montes, las ondas braman
y el corazón humano se queda en calma.

Coplas:

La noche funesta extiende sus alas,
requerida imagen de mi culpa ingrata.
Ay, de la ignorancia
que huye las luces y las sombras ama.

Fluctúa la vida de la eterna llama
e inmortal se juzga la pavesa humana.
Ay, de la confianza
que del recuerdo su veneno labra.
Cuando muere el sol ...

Expira pendiente de un árbol sin ramas
un sol, que a las rosas de púrpura esmalta.
Ay, de la desgracia
del que en su hoguera no es florida brasa.

Lo inmortal afecta dolorosas ansias
y a los corazones suspiros le faltan.
Ay, de la esperanza
que a un punto fía en mal que no acaba.

8 COMO NO LE TOQUE LA CULPA

s1, t1, g1, vb

Como no le toque la culpa
el pie de cristal de mi niña hermosa,
qué se me da a mí
que se caiga la torre de Valladolid.
qué se me da a mí.

Nada se me da
que la lleve las gracias y la culpa Adán.
Pero sí se me da
pues con ella espero mi bien
y pierdo mi mal
Ay andar, andar,
Con su gracia su brío y donaire
mi corazón se arde.
De sus ojos la aguda flecha
que es feliz el pecho que acierta
y no se retira,
pues en cada flecha se mira
los candores todos de un alba
y del sol resplandores de mil en mil.

Coplas:

Que se caiga ...

En aquel yerro fatal
el mundo dio tal vaivén
que desde el monte del bien
cayó al profundo del mal.

Pecado fue original
que lloramos cada día,
pero aquí no entró María
que ave eterna fue feliz.

Que se caiga..

Alba fue cuyo cristal
en la gracia se vio arder
y así siempre vino a ser
libre de sombra fatal.

Decreto fue celestial,
que la tuvo prevenida
contra la común caída
de aquel antiguo pensil.

Que se caiga...

Fue toda tan celestial
que el soberano poder
en ella llego a poner
muy divino el material.

No se halló en ella metal
del hierro de una rüina
porque fue dorada mina
que al mismo sol dio matiz.

Que se caiga...

9 Vientecillo Travieso

s1, a1, t1, og

Vientecillo travieso que entre las ramas
en bullicio enamoras flechando escarchas.
En vano te enojas rizando las hojas,
turbando las fuentes, hiriendo las plantas,
Pues hoy para tu desaire,
a pesar de tu rigor,
verás que la gloria es flor
y toda la pena es aire.

Coplas:

Flores, si del Cierzo aleve
no escondéis vuestros pimpollos
para tejeros desmayos
la nieve riza sus copos.

Fuentes, que del mar del alma
aspiráis a mejor golfo,
si caminái s a ser perlas
huíd el adusto Noto.

Plantas, que en el aire vano
ostentáis vuestros cogollos,
qué fruto espera quien fía
del viento su patrimonio.

10 Oiga Niño mío

s2, s3, l, vb

Oiga niño mío de mi corazón
que soy sacristán, injerto en gorrón.
Escúchenme un rato, tengan atención
que en villano injerto
ya sacristán soy.

Pues está entre bestias, no se admire no
que vengan a hablarle esta noche dos.
Óiganos, que no hay cosa en el mundo
de más sazón
que escuchar a dos necios
con presunción.

Yo tengo veinte años / y yo veinte y dos
yo soy mancebito / y yo mancebón
yo soy bien nacido / yo lo soy mejor
yo marqués me sueño / que soy duque yo.

Yo soy entendido / yo soy Salomón
más sabe un Torres / más sabe un jamón.
Yo soy bachiller / licenciado soy
pues yo soy maestro / pues yo soy doctor.

Yo soy arzobispo / yo soy pagamesor
yo soy un canónigo / yo un inquisidor.
Yo soy un Narciso / yo soy el Amor
yo soy muy galán / yo soy galantón.

Yo soy gran poeta / yo poeta soy
yo doy villancicos / yo ensaladas doy.
Digo que ha nacido / digo que nació
digo que es cordero / digo que es león.
Que es creador digo / yo que es redentor
yo digo que es hombre / yo que es hombre y Dios.

Y los dos niño mío tenemos razón
que hombre y Dios amante,
cordero y león, todo lo sois vos.

11 Aquella hermosa nube

s1, s2, a1, t1, og

Aquella hermosa nube que cándida y vistosa
los ojos arrebata, las almas enamora.
De sol está vestida y como se arrebola,
en rayos y en belleza un mismo sol en toda.

Embestida de sol la nube blanca,
de sangre se sonroja,
que llueve y hace sol
y el pan se moja.
Quién sabe si es maná lo que es aljófar,
al cielo que lo diga, al alba que lo llueva,
al alma que lo beba. al pueblo que lo coja.
Que llueve y hace sol
y el pan se moja.

Qué importa que en la nube
el mismo Dios se esconda
si a rayos se publica
y a incendios se pregona.
Bañada en dulce sangre despide misteriosa
maná de las estrellas y harina de la gloria

Embestida de sol...

De tanto ardor amante son señas y no pocas,
diluvios tan crecidos y lluvias tan copiosas.
En lluvias se desatan sangrientas y piadosas,
que vio entre los rigores llover misericordias.

Embestida de sol...

12 A Vos, Majestad tremenda

s2, s3, a1, bj, c1, og

A Vos, Majestad tremenda,
uno por esencia y trino,
se dirige mi contienda;
porque sois tan peregrino
qué no hay hombre que os entienda.

Muy lucido irá el guión
si quien lo lleva es la luz,
pues por cierta relación
el Hijo llevo la cruz
en aquesta procesión.

Que el Padre con Él se hable
tan familiar y cortés
me admira por lo tratable;
porque a mí me han dicho que es
persona incomunicable.

Y si habla eternidades
a deseos me provoca
el escuchar sus verdades;
pues arroja de su boca
el Padre divinidades.

Iguales en todo son
no tiene ésta, mas que esa otra
y no sé por qué razón;
pues de una persona a otra
hay muy grande distinción.

Por quereros tanto a vos,
amor de la eternidad,
os dejaron el ser Dios
con muy grande voluntad
cuando expiraron los dos.

13 Morenas gitanas

s2, s3, bj, vb, og

Morenas gitanas, hermosas trigueñas
del Dios que ha nacido cantemos grandezas.
Cantemos airosas, bailemos en rueda

Cantemos, que el niño que nace de perlas
también es trigueño, las pajas lo muestran.
Cantemos airosas, bailemos en rueda

Cantemos, que encubre doradas centellas
y solo entre pajas espigas ostenta.
Cantemos airosas, bailemos en rueda

Cantemos, que espiga de nieve cubierta
parece la hostia que en trigo se espera.
Cantemos airosas, bailemos en rueda
con el chas, chas, chas de la castañeta.

Mas ande la rueda,que el niño se alegra
naciendo a ser hostia, de ver las trigueñas.

Coplas:

El niño entre pajas misterios encierra
del trigo del cielo sembrado en la tierra.
Mas ande la rueda.

En tierra que es virgen los cielos le siembran
y allá para el Corpus veremos la siega.
Mas ande la rueda.

De Ruth siendo espiga, por eso le alberga
Belén, que 'la casa de pan' se interpreta.
Mas ande la rueda.

Creciendo mis ansias ya verle desean
sellando favores con blancas obleas.
Mas ande la rueda, que el niño se alegra
naciendo a ser hostia de ver las trigueñas.
Mas ande la rueda
con el chas, chas, chas de la castañeta.

14 Los Grados

s2, s3, a1, t1, t2 (solo) bj, c1,v1,og

— Un bachiller soy que vengo
solamente por graduarme

¿Qué espantajo es este?

— Pues no se espanten

¿De dónde vienes?
— De allá de las Californias
y mucho más adelante,
que si el niño da los grados
'gratis amore' y de balde,
yo estudio como una mula,
más que un macho,
más que una bestia,
no es por alabarme.
¿Qué has estudiado?
— La comedia de Durandarte
¿Qué es lo que sabes?
— Soy bachiller hasta por los codos:
Doctor y más adelante, Magíster,
y mucho más que un Licenciado,
hasta los carcañales.
Pues, amigo, la propina,
'in primis' para el examen.
— ¿Cuánto piden, cuánto vale?
Diez pesos para el bedel.
— Malo, malo, malo es eso. ¡Tate, tate!
Mil pesos de chirimías,
y cuatro mil para guantes.
— ¡Guarda, Pablo!
¡Guarte, guarte, guarte!
Quinientos pesos de vino...
— ¡Ay, por todos los sastres!
Seis mil de rica mistela,
aguardiente que brame.
— ¡Pues qué! ¡Ay, bachilleres o pilotos
que se embarquen!
Trescientos de bizochuelo,
mil pesos de chocolate.
— Qué costosos son, señores,
los costales.
Mas nos falta...
— Mas, que falte.
Dos mil pesos de arepitas...
— Vayan diciendo,
Cien mil pesos del vejamen...
— Dale, dale que dale
Guiso de pollo, conserva,
aceitunas, lindo fiambre.
— ¡Amen Jesús!
Mil pesos de la caja,
dos mil a cada estudiante.
— Yo no pensaba, señores,
por los huesos de un danzante,
de algunas bachillerías
el que tan caro costasen.
¡Gradúenme por vida suya
pero ha de ser, ha de ser!
No hay que fiar en estudiantes,
pero responda en esdrújulos
todo el examen.

(Coplas)

¿Dónde es tu patria? — En Sáchica
¿Con qué nos pagas? — Con rábanos
¿Y la propina? — De cáscaras
¿Y la merienda? — De plátanos.
¿Cómo es la mula? — Es chúcara
Y el buey Cornelio... — de Tácito.
Si tiene tocas... — es crítico.
Y viracachos... — venático.
¿Dónde caminas? — Al pórtico
¿Cómo se llama? — Estábulo
Luego es tu fe... — el método,
y tu esperanza... — el báculo.
¿Qué hay en los aires? — La música.
¿Qué suena el cielo? — Sus cánticos.
Luego es al mundo... — deífico,
anuncio cierto... — muy plácido.
¿Cómo es el niño? — Altísimo.
¿Cómo se humilla? — De máximo
Y sabe mucho... — científico.
¿Y a quién enseña? — Sus fámulos.
¿Qué es lo que enseña? — De místico
¿Y quiénes oyen? — Los párvulos.
¿Y qué aprovechan? — Humílimos.
Y en lo que lucen... — extáticos.

¿Qué es el portal? — Teológico.
¿Y los pastores? — Escolásticos
Luego allí aprenden... — verídicos,
a ser muy sabios... — de prácticos.
¿Qué es aquel niño? — La víctima.
Para cordiales... — es cáustico,
y para heridos... — el médico,
y a desahuciados — el bálsamo.
Su dulce madre... — deípara,
y el santo esposo... — seráfico.
Luego, entre nieve... — es Líbano,
y en su pureza... — muy cándido.

15 Zagaleja del valle alhelí Yo joven he ignorado

s1, cv

Zagaleja del valle alhelí

Zagaleja, del valle alhelí,
que ingrata a mis ruegos y esquiva a mi fe,
si el mirarte fue dicha no sé,
por qué me desprecias ingrata, ay de mí.

Toda el alma al mirarte te di
y esquiva me pagas con un disfavor.
Mira que es matarme de celos
y yo solo quiero morirme de amor.

Y así llego, zagala, a sentir
que pagues de un pecho finezas tan mal,
que es partido de amor desigual
fineza y mudanza que llegan a herir.

Si te dejas de Fabio rendir
diciendo y dejando mi pena y dolor,
mira que es matarme de celos
y yo solo quiero morirme de amor.

Yo joven he ignorado

Yo joven, he ignorado
aquel ardor sutil
de amor, que obra en las almas
con tan alegre ardid
que todo es arder y parece lucir.

Jamás de sus arpones
probé (preve) el veneno vil,
cuyo engañoso efecto
en mi pecho infeliz
parece halagar cuando sólo es herir.

Tan de él todas sus iras
me enseñé a resistir,
siendo naturaleza
la ingratitud en mí,
pues supe matar mas no supe sentir.

Mas si verdad te digo,
no puedo resistir
no sé qué dulce agrado,
que desde que te vi
empece a dudar y paseme advertir.

Mas como tus preceptos
jamás pude imprimir
el amor en mi pecho,
ni su ciencia aprendí,
no sé lo que siento pero se que es sentir.

16 Lamentación a sólo

s1, cv

Aleph.
Ego vir vídens paupertátem méam
in virga indignatiónis éjus.

Aleph.
Me minávit, et addúxit in ténebras
et non in lúcem.

Aleph.
Tántum in me vértit, et convértit
mánum súa tota díem.

Beth.
Vetústam fécit péllem méam
et cárnem méam, contrívit óssa méa.

Beth.
Aedificávit in giro méo,
et circundédit me félle et labóre.

Beth.
In tenebrósis collocávit me
quasi mórtuos sempitérnos.

Ghimel.
Circumaedificávit advérsum me,
tu non egrediar
agravávit cómpedem méum.

Ghimel.
Sed et, cum clamávero et rogávero,
exclúsit oratíonem méam.

Ghimel.

Conclúsit vías méas lapídibus quádris,
sémitas méas subvértit.

Jerúsalem, Jerúsalem
convértere ad Dóminum, Déum túum.

Alef.
Yo soy el hombre que ha visto
aflicción bajo el látigo de su enojo.

Alef.
Me guió y me llevó en tinieblas
y no en luz;

Alef
Ciertamente contra mi volvió
y revolvió su mano todo el día.

Bet
Hizo envejecer mi carne y mi piel;
quebrantó mis huesos;

Bet
Edificó baluartes contra mi y me
rodeó de amargura y de trabajo.

Bet
Me dejó en oscuridad, como
los ya muertos de mucho tiempo.

Gimel
Me cercó por todos lados, y no puedo salir
ha hecho más pesadas mis cadenas.

Gimel
Aún cuando clamé y di voces,
cerró los oídos a mi oración.

Gimel
Cercó mis senderos con piedra labrada
torció mis senderos.

Jerusalén, Jerusalén
(regresa)conviértete al Señor, tu Dios.

17 La Cuchumba
s1, s3, a1, v2, v3, ap, vb

Al que de esferas tan altas
no abrasa la inmensidad.
Ay, que niño tan hermoso
que niñito tan bonito.

Pocas pajas de un pesebre
trono y descanso le dan,
Ay que niño tan hermoso
que niñito tan bonito.
En el portal de Belén
en las pajas echadito.

Al que de esferas tan altas
no abrasa la inmensidad.
Ay que niño tan hermoso
Ay Dios y que prodigioso.

18 La adelfa
p2

19 Polaca
g3

20 La ilusión
p2

21 Las bombas de jabón
p2, t2

¿Ves, Amira, la luz pura y brillante,
del sol, como un diamante
sobre estas bombas lucir?
Pues así, sobre tu frente candorosa
brilla la esperanza hermosa
de un dichoso porvenir.

¿Ves cómo nacen y crecen y al momento,
sobre las alas del viento,
se alejan con rapidez?
Pues lo mismo, dulce amiga, se pasaron
y fugaces se alejaron
los años de tu niñez.

Cuando la profunda huella de los años
y mil tristes desengaños
marchiten tu juventud,
no lamentes, pobre Amira, tu belleza,
si conservas tu pureza,
tu candor y tu virtud.

22 Polka a Isabel
p2

23 Lamentación
Orq

Incipit Lamentátio Jeremie Prophetae

Aleph.
Quomodo sédet sola cívitas plena pópulo
fácta est quasi vidua domina Géntium
prínceps provinciarum facta est sub tributo.
Jerusalem, convértere ad Dóminum, Déum
Túum

Este es el comienzo de las Lamentaciones del
profeta Jeremías.

Alef.
¡Cómo ha quedado sola la ciudad populosa!
La grande entre las naciones se ha vuelto como
viuda
La señora de provincias ha sido hecha
tributaria.
Jerusalén, conviértete al Señor, tu Dios.

CD 2

1 Virginia
p2

2 El Huérfano
t2, g2, bl

Soy huérfano yo, soy solo, o la lay
como la palma que nace
en medio de los desiertos,
sin otra que lo acompañe.
Ay, yo soy huérfano soy solo.

Soy como nave que surca
en el mar de la desgracia,
soy como la triste acacia
que el viento la despedaza.
Ay ...

No tengo deudas ni amigos
ando por el mundo errante,
no tengo quién de mi nombre,
se acuerde acaso un instante.
Ay...

Soy como la tierra estéril
que ninguno la cultiva,
soy como la flor marchita,
que el que pasa ni aún la mira.
Ay ..

Soy deudor sin acreedores
aunque soy un hombre honrado;
soy pobre, estoy arruinado
y paso mil sinsabores.
Ay..

3 El hogar
p1

4 La Morena
t2, g2

Abríme la puerta'el cielo, morena
Hola mi bien, que la adoro, morena
que no te vengo a reñir, morena
Ay de los ojos negros, morena.

A la mar como es honda, morena
se van los ríos.
A tus hermosos ojos, morena
se van los míos.
A tus hermosos ojos, morena
Ay de los ojos negros, morena.

Si el verte me da la muerte,
y el no verte me da vida,
mas quiero morir y verte,
que no verte y tener vida.

Dicen que no se siente, morena
la despedida,
a ninguno le aconsejo, morena,
que se despida.

Me voy a países extraños,
hola mi bien que la adoro,
me voy la mar orillando,
ay de los ojos negros.

Sembré una mirada,
nació un afecto.
Floreció una esperanza,
cogí un desprecio.

5 Villancico Los Negritos
s1, t2, g2, bl

Ay ven, ay ven, ay ven,
corramo para Belén.
Ay ven, corramo para Belén.

Vamo ño Juancho, que un niño ha nacío
sobre humilde paja al rigó del frío

Per si es que vamo, algo hay que llevale,
aunque sea uno lienzo para unos pañale.
Ay ven...

Dicen que la malde es tan probecita
que sique no le hizo una camisita.

Probe ciquitico me da compasión
vamo pué a yevale notro corazón
Ay ven...

Di donde lo ven ese lindo niño,
con su pura sangue vino redimino.

Dicen que ese niño e mi Dió Jesú
y que por nosotros morirá en la crú.
Ay ven...

Es por eso niño que debemo ir
a pedil pul todos, por vó y por mi.

Estos tus dos negos, ay Jesú mi Dió
si morí por ellos, morirá por vó.
Ay ven...

6 Mi despedida
p1

7 Responsión
t2, g2

Sois concebida, María,
sin pecado original.

8 Trisagio al Santísimo

Orq

Santo, Santo, Señor de los ejércitos
Llenos están los cielos y la tierra
de la majestad de Vuestra gloria.
Gloria al Padre,
Gloria al Hijo,
Gloria al Espíritu Santo,
Por todos los siglos. Amén.

Dios uno y trino
a quien tanto arcángeles, querubines,
ángeles y serafines dicen 'Santo'.

9 La Borinqueña

t2, g2

Dulcísima trigueña, imagen del candor
del jardín de Borinquen pura y fragante flor.
Por tí se queda extático todo el mortal que ve
tu aire gentil simpático, tu lindo y blanco pie.

Bella trigueña mi dulce bien
tu eres la perla del Borinquén,
la luz eclipsas de un mismo sol.
Ay ay!
Porque tus ojos niña dos soles son
que al que miran abrasan el corazón.

Tú galana descuellas entre las flores mil,
que adornan primorosas el tropical pensil.
En torno de tí el céfiro se mueve sin cesar
y el colibrí solícito te viene a acariciar.

Bella trigueña, mi dulce bien
tú eres la perla del Borinquén
la luz eclipsas de un mismo sol
Ay ay!
Apiádate tirana de mi dolor.
Por tí me abraso a fuego de inmenso amor.

10 Hermosa sabana

p1

11 Elíxir de la Juventud

t1 (solo), s2, a1, p3

Charlatini:
Mi inmenso crédito se extiende rápido,
por ambas márgenes del mar Atlántico.
Del golfo Pérsico, del mar Antártico,
del archipiélago, del mar de Azov.
Del mar Pacífico, del mar Adriático,
golfo de México y mar Cantábrico,
y lago Asfáltite y golfo Arábigo
y mar de Mármara y del Japón.
Ofrezco al público un específico,
sin un sólo átomo, ni aún el mas mínimo,
de aquellos tósigos de los empíriczos,
drogas metálicas menjurjes químicos...

Coro:

Ofrece al público un específico,
sin un sólo átomo, ni aún el mas mínimo,
de aquellos tósigos de los empíricos
drogas metálicas, menjurjes químicos
con que esos bárbaros ignorantísimos
matan sus víctimas sin compasión.

12 L'aube

p1

13 Reverie

p1, v4

14 Peralonso

p1

15 La cabaña

t2, p3

Ven a mi pobre cabaña,
que te llora y extraña
cuando faltas de allí;
Ven, que te llama la hamaca
y las flores de albahaca
no perfuman sin tí.

Ven pues, mi amor, que triste estoy
Sin tí no hay sol, sin sol no hay luz.
El trapiche se queja, la manada se aleja,
Cuando se muere el sol.

Cuando pases por mi cabaña,
donde llora la caña
con suspiros de amor,
abrirán todas las flores
y darán sus olores
los naranjos en flor.

Ven pues...

16 Lira colombiana

p1

17 Cuando caigan las hojas

t2, p1

Cuando caigan las hojas
y vayas al camposanto mi cruz a buscar;
en medio de flores
y en humilde rincón la hallarás.
Para que adornes tus blondos cabellos
y formen diadema de amor,
coge, bien mío, las flores
nacidas de mi corazón.

Esas flores son todos los versos
que pensé a tu lado, pero no escribí.
Las palabras de amor y ternura
que nunca mi labio te pudo decir.

18 Nené

p1

19 Adiós a Bogotá

p1

20 Canción de la tarde

t2, p1

Canta la canción divina
que anhela mi corazón,
Cuando la tarde declina
la santa lumbre del sol.
Canta bajito y triste
para ponerme a llorar
Pensando que ya no existe
aquello que pudiera amar.

Eran unos negros ojos,
errabundos al mirar.
Eran unos labios rojos,
palpitantes al besar.
Labios y ojos de la hermosa
que a encontrar no volví yo,
Hoy dormitan en la fosa
y en la noche silenciosa,
gimen, gimen de pavor.

21 Trozo en el sentimiento popular

p1

22 En el brocal

t2, p1

En el brocal del pozo te vi un día,
fragancias en el huerto y mariposas,
y tu casta hermosura sonreía
entre las madreselvas y las rosas.

Y bella y solitaria y de la tarde,
al claro oscuro exiguo parecías,
la hija de Samaria
en la viñeta de un misal antiguo.

23 Malvaloca

p1

Fechas y recintos de grabación

Iglesia Parroquial de San Judas Tadeo, Tópaga, Boyacá, junio 1991 - CD1: 10 • Iglesia parroquial de Busbanzá, Boyacá, abril 1996 - CD1: 1, 2, 3, 4 • Casa Museo 'El Castillo', Medellín, septiembre 1997 - CD1: 18, 19, 20, 21, 22 / CD2: 1 • Concierto 'Dances and Romances: 19th Century Music from Latin America', Center for Latin American Music de Indiana University para el Bloomington Early Music Festival (BLEMF), Bloomington, Indiana, EE. UU., mayo 21 1998 - CD1: 23 / CD2: 8 • Convento de San Agustín, Instituto Alexander von Humboldt, Villa de Leyva, Boyacá, noviembre 1999- CD1: 9, 17, mayo-junio 2000 - CD1: 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16 / CD2: 2, 4, 5, 7, 9 • Sala 'Otto de Greiff', Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, junio 2000 - CD2: 3, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23